RENÉ GIRARD

DOSTOYEVSKİ

YERALTI İNSANI

"Tuhaftır, yeraltı gururu bayağı bir gururdur. En büyük sıkıntı, kahramanın kendini somut anlamda çevresindekilerden ayırt edememesinden kaynaklanır. Bununla birlikte, yavaş yavaş bu başarısızlığın bilincine varmaya başlar. Kendisiyle aynı arzuları duyan ve aynı başarısızlıkları yaşayan küçük memurlarla çevrili olduğunu görür. Tüm yeraltı bireyleri gerçekte birbirlerine ne kadar benziyorlarsa, kendilerini o kadar 'biricik' sanırlar... Her biri ikili yücelik ve aşağılık yanılsamasını Öteki'yle doğrular ve onun aracılığıyla doğrulatır. Kinci öykünme genele yayılır ve kısır çatışmalar çığırından çıkar. Her biri yeraltı insanıyla birlikte haykırır: 'Onlar birlik, ben tek başımayım.'"

TÜRKÇESİ ORÇUN TÜRKAY

Ş

René Girard

DOSTOYEVSKİ
Yeraltı İnsanı

Türkçesi: **Orçun Türkay**



RENÉ GIRARD

Fransız edebiyat eleştirmeni, antropolog, filozof. 1923'te Avignon'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini bu kentte tamamladı. Yüksek Öğrenimini Paris'te, arşiv ve eski belgeler konusunda yaptı. Doktorasını Indiana Üniversitesi'nden alan yazar, halen Stanford Üniversitesinde Fransız dili, edebiyatı ve uygarlığı konusunda profesör olarak görev yapmaktadır. Eserleri antropolojik felsefe içinde değerlendirilmektedir. Sayısı 30'u bulan kitaplarıyla edebiyat eleştirisi, eleştirel teori, antropoloji, teoloji, mitoloji, sosyoloji, iktisat, kültürel çalışmalar ve felsefe gibi birçok akademik alanda etkili olmuştur. Hakkında her geçen gün yeni çalışmalar yapılmaktadır. Türkçeye çevrilen kitapları: *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, *Şiddet ve Kutsal*, *Günah Keçisi*, *Kültürün Kökenleri*.

ORÇUN TURKAY

1976'da İstanbul'da doğdu. Saint Joseph Lisesi ve İÜ Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Çeşitli yayınevlerine, kuruluşlara çevirmenlik ve editörlük yapıyor. Balzac, Duras, Michaux, Giono gibi yazarlardan metinler çevirdi.

Yayın No **1319**
Düşünce Dizisi **20**

Dostoyevski
René Girard

Kitabın özgün adı:
Dostoievski, du double à l'unité

Yayına hazırlayan: Başak Güntekin
Fransızcadan çeviren: Orçun Türkay
Kapak tasarımı: Beste Doğan
Sayfa tasarımı: Atahan Sıralar

1. Basım: Ağustos 2014

ISBN: 978-605-141-761-5
Sertifika no: 10905

I.
Cehenneme İniş

Çağdaş eleştirmenler, bir yazarın yapıtını yaratırken, kendini de yarattığını söylemeyi pek sever. Formül, yaratıcılık bakımından bu ikili gelişimin bir teknik veya beceri kazanmayla karıştırılmaması koşuluyla, Dostoyevski'ye de büyük ölçüde uyarlanabilir.

Birbirini izleyen yapıtlarını, bir müzisyenin yavaş yavaş ustalaşmasını sağlayan o alıştırmalarla karıştırmamak gerekir. İşin özü başka bir yerde yatmaktadır ve bu öz öncelikle olumsuz bir biçimde açığa çıkar. Dostoyevski için kendi kendini yaratmak demek, insan ve yazar olarak ufkunu daraltan estetik, psikolojik ve ruhsal biçimlerin tutsağı olmuş yaşlı adamı öldürmek demektir. Bütün olarak bakıldığında, ilk yapıtların yansıttığı düzensizlik, içsel çöküş, körlük *Ezilenler*'den sonraki yazılardaki açık bilinçle, özellikle *Karamazov Kardeşler*'deki dâhice ve yansız görüş açısıyla çarpıcı biçimde çelişir.

Dostoyevski'yle yapıtı, bir yapıtla kusursuz bir yaşamın imkanlı olacağı anlamda değil, bunun tam tersi anlamda örnek oluşturur. Bu sanatçının yaşamına ve eserlerine baktığımızda, belki ruh huzurunun ele geçirilmesi en zor şey olduğunu ve dehanın doğal bir olay olmadığını öğreniriz. Tövbekâr zindan mahkûmunun neredeyse dillere destan bakış açısından, bu ikili kefaret düşüncesini akılda tutmak gerekir, başka bir şeyi değil, çünkü Sibirya'yla belirleyici kırılma anı arasında on yıl geçmiştir.

Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*'dan başlayarak, "elindeki kanıtları yinelemek"le, insanlara ve kendine sürekli aynı noktadan bakarak kendini haklı görmekle yetinmez olur, içindeki cinleri, birer birer romanlarında canlandırarak kovar. Her kitap ya da aşağı yukarı her kitap, yeni bir

dönüşüme işaret eder ve dönüşüm de her zamanki sorunlara yeni bir açıdan bakılmasını gerektirir.

Öznelerin yüzeysel farklılıklarının ötesinde, tüm yapıtlar aslında birdir; işte tarihi ne olursa olsun, bir Dostoyevski metnini daha ilk bakışta tanıyan okurun duyarlı olduğu şey bu birliktir. Bugün birçok eleştirmenin betimlemeye, kavramaya ve incelemeye çalıştığı şey de yine bu birliktir ama hayran olunan yazarın eşinin benzerinin olmadığını kabul etmek yetmez. Bunun ötesinde, bir sonuca ulaşmış ya da ulaşmamış bir araştırmanın göstergeleri olan yapıtlar arasındaki farkların tek tek saptanması gerekir. Dostoyevski'de saltık arayışı boşuna değildir; iç sıkıntısı, kuşku ve yalanla başlayıp, kesinlik ve sevinçle biter. Yazar kendini herhangi bir değişmez özle değil, belki de başyapıtlarının en büyüğünü oluşturan o heyecan verici yolculukla tanımlar. Bu yolculuğun aşamalarını görebilmek için, Dostoyevski'nin yapıtlarını tek tek karşılaştırmak ve birbirini izleyen "bakış açıları"nı açığa çıkarmak gerekir.

Deha işi yapıtların özünde, her zaman daha temel, daha kökensel bir geçmişin yıkımı, demek ki zamandizini bakımından sürekli daha uzak anıların o yapıtlarda anımsatılması vardır. Dağcının ufku genişledikçe, dağın doruğu yaklaşır, ilk yapıtlar, yalnızca yazarın tutumlarına ya da yaşamında metinlerin yaratıldıkları dönemle aynı zamanlarda meydana gelmiş olaylara anıştırmalar isteyecektir bizden. Ama başyapıtlarda, bir yandan, epey değişken bir dizi *flasbback*'le, yaratıcılarının yeniyetmeliğine ve çocukluğuna uzanmadan ilerleyemeyiz.

Takıntılı izlekleri ortaya çıkarmak için, ilk yapıtların anlamlarını çok göreceli olarak zorlamamız, herhangi bir psikanalitik ya da toplumbilimsel "anahtar"la değil, başyapıtlardaki o üstün bilinçle doğrulanacaktır. Kısacası, bize çıkış noktasını, ne yöne gitmemiz gerektiğini, hatta araştırmamızda gerekli araçları gösteren kişi yazarın kendisidir.



Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'nin yazın yaşamında attığı ilk adımlar büyük yankı uyandırmıştır. O dönemin en güvenilir eleştirmeni Bielinski

İnsancıklar’ın bir başyapıt olduğunu söyleyecek ve kitabın yazarını birkaç gün içinde gözde bir yazara dönüştürecektir. Bielinski bugün güdümlü yazın olarak adlandıracağımız şeyi pek sevmekte ve kahraman Makar Devuşkin’in alçakgönüllü boyun eğişini, doğrudan dile getirilmediği ölçüde acımasız bir toplumsal düzen eleştirisi olarak değerlendirmektedir.

Makar yoksul, yaşını başını almış, küçük bir memurdur. İç karartıcı ve horlanan yaşamındaki tek ışık, dedikodu çıkar diye görüşmekten sakındığı, ama çok dokunaklı bir biçimde mektuplaştığı, Varenka adındaki genç bir kadındır. Ne yazık ki “anacık” da en az utangaç koruyucusu kadar yoksuldur; genç ve zengin, ama yontulmamış, kaba saba, zorba bir toprak sahibiyle evlenmeyi kabul eder. Makar bundan ötürü yakınmaz, karşı çıkmaz, isyan ettiğini gösterecek en ufak davranışta bulunmaz; düğün hazırlıklarına katkı sağlar, yararlı olabilmek için didinir durur. Hissedildiği üzere, Varenka’cığının gölgesindeki alçakgönüllü yerini korumak için aşağılanmadan kesinlikle çekinmez.

Kısa bir süre sonra, Dostoyevski *Öteki*’yi yazar, bu kimi romantik *Ötekiler*’den ve özellikle Gogol’ün *Burun*’undan bazen fazlasıyla esinlenen, buna karşın yazarın *Yeraltından Notlar*’dan önce yayımlayacağı her şeyin merkezini oluşturan yapıttır. Kahraman Golyadkin gülünç olduğu kadar aşağılayıcı birtakım tersliklerden sonra, bedensel açıdan kendisine benzeyen, o da memur olan ve aynı yönetim kadrosu içinde kendisiyle aynı mevkide çalışan ikizi, *Küçük* Golyadkin’in ortaya çıkışına tanık olur, ikizi, *Büyük* Golyadkin’e küçümsercesine saygısızca davranır ve onun ister yönetimle, ister aşkla ilgili tüm tasarılarına engel olur, ikiz gitgide daha çok ortaya çıkmaya başlarken, çok gülünç başarısızlıklar da birbirini izler ve sonunda, Golyadkin akıl hastanesine gider.

Öteki’deki sert gülmece *İnsancıklar*’daki dokunaklılığın çok uzağındadır, ama iki anlatı arasındaki ortak noktalar ilk bakışta görünenden daha fazladır. Makar Devuşkin de, Golyadkin gibi, iş arkadaşlarının kendisine sürekli işkence ettiğini hisseder belli belirsizce: “Beni kahreden nedir Varenka, biliyor musunuz?” diye yazar: “Para değil. Yaşamın bu

dağdağaları, bu fısıltılar, bıyık altından gülmeler, iğneleyici sözler...”[1] Golyadkin de farklı konuşmaz; ikizin ortaya çıkışı, öncelindeki bulanık ve belli bir amaçtan yoksun işkence duygusunu bir noktada toplamaktan ve somutlaştırmaktan başka bir işe yaramaz.

Golyadkin kimi zaman ikiziyle barışmasının olanaklı olduğunu düşünür; işte o zamanlarda coşar. O uğursuz varlıktaki düzenci zihin ve öngörü, kendisine karşı işe koşulmak yerine, ona hizmet etse, nasıl bir yaşam süreceğini düşler. O ikizle kaynaşmayı, *bir* olmayı, özetle yitik birliğine kavuşmayı düşünür. Oysa Makar Devuşkin için Varenka’nın gelecekteki kocası neyse, ikiz de Golyadkin için odur; rakiptir, düşmandır. Dolayısıyla, Makar’ın “alçakgönüllü boyun eğişi”, rakibine karşı sergilediği olağanüstü edilginlik ve sevdiği kadının aile yaşantısında, kocanın çok arkasında, küçücük bir rol üstlenmek için gösterdiği acınası çabanın biraz Golyadkin’inkini andıran bir anormallikten kaynaklanıp kaynaklanmadığını sorgulamak yerinde olacaktır. Kuşkusuz, kendisinden çok daha donanımlı bir rakiple savaşmaktan kaçması için Makar’ın bin bir türlü nesnel gerekçesi vardır, başka bir deyişle, başarısızlık düşüncesini takıntı durumuna getirmesi için bin bir türlü gerekçesi vardır ve Golyadkin işte bu takıntının sıkıntısını çekmektedir. İkiz izleğine Dostoyevski’nin tüm yapıtlarında, farklı farklı biçimlerde, kimi zaman üstü bütünüyle örtülü olarak rastlanır. Uzantıları da öylesine çok, öylesine dallı budaklıdır ki, onları ancak yavaş yavaş görürüz.

Öteki’de kendini gösteren “psikolojik” yönelim, Bielinski’nin hoşuna gitmemiştir. Dostoyevski takıntılarından vazgeçmez, ama onları yapıtlarında farklı bir biçim ve tarzda açığa vurmak için çabalar. *Ev Sahibesi* oldukça talihsiz, ama anlamlı bir romantik taşkınlık girişimidir. Melankolik ve yalnız biri olan Ordinov tuhaf bir çiftin; genç, güzel bir kadınla Murin adındaki, kendisi üstünde anlaşılmaz bir etki bırakan, gizemli bir ihtiyarın evinden bir oda kiralar. Sonra Ordinov “ev sahibesi”ne âşık olur; kadınsa onu “kardeşi gibi, kardeşten de fazla” sevdiğini söyler ve sonunda Murin’le ilişkisinin büyüleyici ortamına girmeye çağırır kendisini. “Ev sahibesi” iki sevgilisinin bir olmasını ister. Ordinov rakibini öldürmeye

çalışsa da boşuna; Murin'in bakışları karşısında silah elinden düşüverir. İki kahramanın "kaynaşması" düşüncesini ve Murin'in büyüleyiciliğini kolaylıkla daha önceki yapıtlardaki izleklerle ilişkilendirebiliriz.

Bir Yufka Yürekli'de, kendimizi bir kez daha küçük memurların evreninde buluruz. Öykü *Öteki*'nin tıpkısıdır, ama bu kez dışarıdan görülüyordur; kahramanın sanrılarını paylaşmayan bir gözlemci anlatır olan biteni. Kahramanın mutlu olmak için görünüşte her şeyi vardır, nişanlısı çekicidir, arkadaşı kendisine yürekten bağlıdır, üstleri de iyi niyetlidir. Ne var ki başarısızlık olasılığı bile kendisini felce uğratmaya yeter ve o da Golyadkin gibi yavaş yavaş delirir.

Bir ara "yufka yürekli", nişanlısını arkadaşıyla tanıştırır, çok geçmeden arkadaşı ona çok âşık olduğunu söyler. "Yufka yürekli" arkadaşına onunla yarışamayacak kadar bağlı olduğundan, ailesinin bir parçası olmasını ister: "Seni ne kadar seversem onu da o kadar seviyorum, o senin gibi benim de meleğim olacak. Mutluluğunuz beni de kaplayacak ve ısıtacak... ikinize de aynı dostluk duygularıyla bağlıyım... Sizin için neler yapacağım!"[{2}] Genç kız bu üç kişilik yuva düşüncesini heyecanla karşılar ve sevinçle bağırır: *Üçümüz tek bir insan olacağız?*[{3}]

Beyaz Geceler'in kahramanı, tıpkı *Ev Sahibesi*'ninki gibi, Petersburg yazının yarı karanlık gecelerini uzun yürüyüşler yaparak geçiren bir "düşçü"dür. Gezintilerinden birinde, en az kendisi kadar romanlardan fırlamış gibi duran bir genç kızla, yeniyetmeliğini ninesinin eteğine bir iğneyle iliştirilmiş durumda geçirmiş, gerçek bir Rus Emma Bovary'yle tanışır. Kıza âşık olur, ama bunu itiraf edemez, çünkü Nastenka evlenmeye söz verdiği bir delikanlının kısa bir süre sonra dönmesini bekliyordur. Bununla birlikte, sözlüsünü sevip sevmediğinden tam olarak emin değildir. Bu çocukça tutkunun biraz da ninesinin iğnesinden kaynaklandığını düşünür. Birbirlerine gizlerini açarken, kahramanı ilgisizlikle suçlar ve "ev sahibesi"ni ya da "yufka yürekli"nin nişanlısını akla getiren sözcüklerle arkadaşlığını sunar ona: "Ben evlendikten sonra gene dost, kardeşten daha yakın iki dost olacağız. Sizi hemen hemen onun kadar seveceğim...."[{4}]

Kahraman en sonunda aşkını itiraf eder, ama genç kızın iyice gözüne girmeye çabalamak şöyle dursun, tıpkı Makar Devuşkin gibi, rakibinin başarılı olması için elinden gelen her şeyi yapar. Nastenka'nın mektuplarını adama ulaştırır; bir buluşma ayarlayıp kıza eşlik eder. İşte iki genç buluşup sarmaş dolaş olduğunda da oradadır, büyülenmiş bir gözetleyici gibi. Bu kahramanın tüm davranışları bize gönül yüceliği, özveri, esirgemezlik ruhu olarak anlatılır. Nastenka bir daha dönmeyesiye uzaklaşır, ama bahtsız adama bir kez daha "üç kişilik bir düş" olarak adlandırılabilecek şeyi ifade ettiği bir mektup yollar. "Sizinle görüşeceğiz;" der, "beni terk etmez, gelirsiniz. Her zaman arkadaşım, kardeşim olacaksınız..."{5}



Genç Dostoyevski'nin, kadınlar karşısında bir salonda çok ünlü bir Petersburg güzeliyle tanıştığı gün düşüp bayılacak kadar, ne yapacağını şaşırdığını biliyoruz. Ama bu şaşkınlığı yüzünden, belki de çok kısıtlı olan duygusal yaşamına ilişkin neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Buna karşılık, Dostoyevski'yle gelecekteki karısı Maria Dimitriyevna İssayev'in evlenmeden önceki ilişkileri üstüne çok şey biliyoruz.

{6}e, Dostoyevski cezaevinden yeni çıkmıştır; çarın adaletinden daha kurtulmuş değildir. Sibirya'daki bir alaya yazılması ve önce basit bir er olarak, 1856'dan sonra da astsubay olarak hizmet vermesi gerekiyordur. Bir süre Semipalatinsk'te kalıp, orada İssayev ailesiyle arkadaş olur; zeki ama alıngan biri olan koca kendisini içkiyle mahvetmektedir. Karısı Maria Dimitriyevna'ysa otuz yaşındadır ve Devrim döneminde göç etmiş Fransız aristokratları olan atalarından söz eder durmadan. Yakından bakıldığında, Semipalatinsk hiç de romanlardan fırlamış gibi durmamaktadır, Yonville-l'Abbaye'den[6] bile kötüdür oradaki durum. Açgözlü memurlar, kaba saba askerler ve her türlüsünden serüvenci, mevsime göre, çamura ya da toza bata çıka yürür sokaklarda. Maria Dimitriyevna, Dostoyevski'nin içinde çok geçmeden kahramanlarından herhangi birinin onun yerinde olsa hissedeceği duyguları uyandırır: *Hemen en iyi arkadaşımın karısına vuruldum.* Sonrasını Fyodor Mihayloviç'in, askerlik hizmeti sırasında

yazarın yaşamını kolaylaştırmak için elinden gelen her şeyi yapan genç bir savcıya, aristokratik Vrangele yazdığı mektuplardan biliyoruz.

Kısa bir süre sonra, İssayev ölür. Fyodor Mihayloviç, Maria Dimitriyevnaya evlenme teklif eder; kadın da kabul eder. Dul kadın o sıralarda Semipalatinsk'ten bile geri kalmış bir kasaba, şerifin rolünü gizli polisin, Kızılderililerinkini ise Kırgızların üstlendiği tam bir Rus Dodge City'si olan Kuznetzk'te yaşamaktadır. Dostoyevski doğal olarak izin günlerini Kuznetsk'te geçirir ve işte oraya yaptığı yolculuklardan birinde acıklı bir olay yaşanır: "Onu gördüm", diye yazar Vrangele; "nasıl da soylu, nasıl da meleksi bir ruh. Ağladı, ellerimi öptü, ama bir başkasını seviyor". *Başkası* Nikolay Vergunov'dur; genç ve yakışıklı bir adamdır. Fyodor Mihayloviç ise çirkindir; otuz beş yaşındadır ve cezaevinden çıkmıştır. Maria Dimitriyevna, *Beyaz Geceler*'in kadın kahramanı gibi kararsız kalır; Vergunov'a vurulduğunu söyler söylemesine ama Dostoyevski'ye de yüreğini açıp kendisini yeniden görmeye gelmesi için yüreklendirir.

Vergunov öğretmendir; çok az para kazanıyordur. Maria Dimitriyevna onunla evlenirse, bir sürü çocukla ve önünde sonunda kendisinden kopacak genç bir kocayla birlikte, bozkırdan bir daha kurtulamayacaktır. İşte Dostoyevski'nin, mektuplarında dul kadına çizdiği karanlık tablo budur. Bir yandan da kendisinin bir yazar olarak parlak geleceğinden, yazdıklarını yayımlama iznini alınca onu bekleyen servetten söz eder... Bununla birlikte, Dostoyevski çabucak bu dili bırakır; gururlu Maria Dimitriyevna'yı Vergunov'unu savunmak zorunda bırakmak istemez; "insanın kendine çalıştığı izlenimini yaratmamak" gerektiğini yazar. Bu düşüncenin mantığında aşırıya kaçıp, kendi kahramanlarının tutumunu benimser; genç kadının karşısında rakibinin avukatlığına soyunup onu destekler; onun için Vrangel'le görüşeceğine söz verir, görüşür de. O dönemde yazdığı mektuplarda, genellikle çok duru olan elyazısı kimi zaman bütünüyle okunaksız olur. Öğretmenin adı hezeyanlı elyazısında bir nakarat gibi yinelenir: "En önemlisi, Tanrı aşkına, Vergunov'u unutmamanız..."

Kimi zaman yazar tutumunu taktiksel gerekçelerle haklı gösterse de, çoğunlukla iyi rolü kendine biçmekten çekinmez; kendi ruhunun yüceliğine hayrandır; kendisinden bir Schiller ya da Jean-Jacques Rousseau kahramanından söz eder gibi söz eder. Vergunov'a karşı "çıkar gütmeyen bir sıcakkanlılık" duymaktadır, Maria Dimitriyevna'ya da "acıyordur". Bütün bu "yücegönüllülük" karşılığını bulur:

"Ona acıdım, bana döndü –o da bana acıyordu. Nasıl bir melek, bir bilseniz dostum. Tanışmadınız onunla; her an özgün, sağduyulu, ince, ama aynı zamanda çelişkili, son derece temiz yürekli, tam anlamıyla şövalyece davranışlar sergiliyor– kadın giysileri içinde bir şövalye; böyle giderse perişan olacak."

Gerçekten de, Kuznetsk'te şövalyeliğe özenirler. İki adam en sonunda buluşur; "dostluk ve kardeşlik" üstüne ant içerler; ağlaya ağlaya birbirlerine sarılırlar. Vergunov çok ağlar; Dostoyevski günün birinde Vrangel'e onun ağlamaktan başka bir şey bilmediğini yazar. Rekabetle geçen iki süreç arasında, Dostoyevski rakibinin aldığı ücretin arttırılması için ateşli mektuplar yazar: "Anımsayın, bu yaz, size Vergunov'la ilgili bir mektup yazmıştım; *bunu hak ediyor*". Dominique Arban tüm bu davranışlarının anlamını eksiksizce tanımlamıştır: "Yine de onun olmayacak o yuvada üçüncü kişi olmak için, Vergunov'un, maddi başarısını yalnızca kendisine, Dostoyevski'ye borçlu olmasını istemiştir."

Romantik söz sanatı Dostoyevski'nin başım döndürmüştür; "tutkuların bencilliği"ni kahramanca alt ettiği için mutludur. Aşkının kutsallığından söz eder. Ama atıldığı serüvenin hastalıklı yanını gizlemeyi her zaman başaramaz. "Şu günlerde tam anlamıyla deli gibiyim... Ruhum iyileşmiyor ve asla iyileşmeyecek." Vrangele yazdığı bir başka mektupta şöyle der:

"Onu delice seviyorum... Birçok açıdan onunla ilişkimde saçma sapan davrandığımı, benim için umut olmadığını biliyorum –ama umut olmuş olmamış, fark etmez. Başka şey düşünemiyorum. Yalnızca onu görmek, yalnızca sesini duymak istiyorum... Zavallı bir deliyim ben... Böyle aşk hastalıktır."

Dostoyevski'nin Maria Dimitriyevna'nın Vergunov'a duyduğu sevgiyle iyice şiddetlenen tutkusu, o sevgi azalınca zayıflamaya başlar. O zaman evlilik kaçınılmaz olur ve Dostoyevski, Vrangel'e yazdığı mektuplarda daha önce hiç olmadığı kadar özveriden, soyluluktan ve ülküden söz eder. Görünüşte, değişen bir şey yoktur; dil aynıdır, ama durum kökünden değişmiştir. Söz sanatı kısa bir süre öncesine dek karşı konulmaz bir coşkuyu haklı göstermeye yarıyordur; ama artık kararsız bir istence destek olmak durumundadır:

"Düşünsene, yalnız rahatım kaçmasın, tasasızca tembellik edeyim diye, dünyadaki her şeyden çok sevdiğim varlığın karım olmasından vazgeçersem, onu mutlu etmeye çalışmaktan vazgeçersem ve onun sıkıntılarını, acılarını, kaygılarını, zayıflığını önemsemezsem, bir tek belki günün birinde pek değerli yaşamı mı rahatsız edebilecek birtakım tasalardan ötürü onu unutur, bırakırsam, ne kadar büyük bir aptallık etmiş olurum."

Dostoyevski yürekli bir adamdır. Takıntıları, içindeki istenci ve sorumluluk duygusunu yok etmemiştir. Maria Dimitriyevna'yla evlenir, Vergunov da şahit olur. Derken, bir felaket yaşanır. Yeni evli Dostoyevski kendisini karısıyla birlikte Semipalatinsk'e götüren arabada bir sara nöbeti geçirir. Maria Dimitriyevna korkudan hasta olur; kente vardıklarında, askeri bir denetim için hazırlanmak gerekir; birlikte yaşamları kavgalarla, para sıkıntılarıyla, oturacakları daireyle ilgili sorunlarla başlar, ama asla dile getirilmemiş olan, fakat Dostoyevski'nin mektuplarında söylenmiş ve söylenmemiş şeylere bakıldığında kolaylıkla anlaşılan en büyük mutsuzlukları, kocanın karısına ilgisizliğinden kaynaklanır. Duyularının, yüreğinin ve zihninin ilgisizliğinden, hiç kuşku yok ki Fyodor Mihayloviç'in mücadele etmek için elinden gelen her şeyi yaptığı, ama asla aşamadığı bir ilgisizlikten. Bu ilgisizlik daha evlenmeden, Maria Dimitriyevna'yı elde etmek için artık kimseyle yarışmasına gerek olmadığını anladığı anda kaplamıştır içini.

Rakibin varlığı, başarısızlık korkusu ve engeller Dostoyevski'nin üstünde, kahramanlarına da olduğu gibi, hem kendisini felce uğratan, hem de uyarıcı

bir etki bırakır. Buna 1862'de yeniden tanık olunur; yazar o sırada başyapıtlarındaki tüm o kurumlu kadınların modeli olan Polina Suslova'yla sevgili olmuştur; önceleri genç kıza yaşının ve ününün ağırlığıyla sözünü geçirir; onun için boşanmayı reddeder ve tutkusu ancak kız kendisinden yüz çevirip Paris'te İspanyol bir tıp öğrencisine âşık olunca alevlenir.

1859'da, Dostoyevski Maria Dimitriyevna'yla evlendikten sonra, uzun zamandır beklediği üzere, askerlik hizmetinden ayrılıp Rusya'ya dönmek ve en sonunda yeniden yazarlıkla uğraşmak için izin alır. Önce yapıtları arasındaki en sıradan parçalardan sayılabilecek birkaç anlatı ve öykü yayımlar, sonra da 1861-62'de, Sibirya cezaevi üstüne incelemesi *Ölüler Evinden Anılar*'ı yazar. Kitap büyük bir başarı kazanacak ve yazarı ikinci kez Petersburg sahnesine taşıyacaktır. 1861'de, Dostoyevski ayrıca o zamana kadarki en iddialı yapıtını, *Ezilenler* romanını da yayımlar.

Romanın kahramanı, Dostoyevski gibi, hızla başarı kazanıp, sonra biraz unutulan, Vanya adındaki genç bir yazardır. Vanya Nataşa'ya âşıktır; kızsa ona büyük bir saygı duymakta, ama onu sevmemektedir. Buna karşılık, Nataşa pek saygı duymadığı Alyoşa'yı sever. Vanya Nataşa'yla Alyoşa'nın aşklarını kolaylaştırmaya çalışır elinden geldiğince; tutumu Dostoyevski'nin Vergunov'la Maria Dimitriyevna karşısında sergilediği tutumu anımsatır. Tüm Dostoyevski yaşamöykücüleri ve eleştirmenleri *Ezilenler*'de, Kuznetsk deneyimine çok açık anıştırmaların olduğunu kabul eder. Ama Sibirya'dan önceki yapıtlar da, daha önce gördüğümüz üzere, bu aşk deneyiminin habercisidir; dolayısıyla, *Ezilenler* psikolojik açıdan gerçek anlamda yeni bir öğe sunmaz.

Romanın düğüm noktası temel verilere indirgenirse neredeyse gülünç görünür. Nataşa, Alyoşa için aile evinden ayrılmış olsa da ve babası tarafından lanetlense de, Alyoşa onu sevmez; başka bir genç kıza, Katya'ya âşıktır. Kısacası, Dostoyevski ana şemasını ikiye katlar; genç yazar Vanya, Nataşa'yı Alyoşa'nın kollarına iterken, Nataşa da Alyoşa'yı Katya'nın kollarına iter. Böylesi bir ruh yüceliği karşısında borçlu kalmak istemeyen

Katya ise Alyoşa'yı var gücüyle itip, onun bahtsız Nataşa'ya dönmesini sağlamaya çalışır.

Cezaevinden önceki yapıtlarda da rastlanan takıntılar burada hiç olmadığı kadar baskıcı, tedirgin edici, dayanılmaz bir biçimde ortaya çıkar. Bu takıntının yapısal çizgileri zamanla belirginleşmiş, kesinleşmiş ve yalınlaşmıştır, tıpkı yüz çizgilerinin bir karikatürcünün elinde yalınlaştığı gibi. Dostoyevski o dönemki tüm yazılarında takıntılı durumları birbiri ardına sıralar; onları öyle belirgin kılar ki ne oldukları konusunda yanılgıya düşmek neredeyse olanaksızdır.

Ezilenler'in tüm kahramanları ellerinden geldiği kadar katkı sağladıkları iflastan, aşkın iflasından, acılı, ama yoğun bir tat alırlar. Alyoşa, Nataşa'yı Katya için bırakmadan önce bile, hafif meşrep kadınlarla onu birçok kez aldatarak suç işler. Her kaçamağından sonra nişanlısını görmeye gider ve olan biteni anlatır: "Nataşa'yı böyle uysal, merhametli gören Alyoşa'nın dili çözülür, sırf içini boşaltıp 'eskisi gibi olmak için' kendiliğinden her şeyi olduğu gibi anlatıverirdi."{7} Genç kız itirafları tutkulu bir dikkatle dinler: "Aman Alyoşa, asıl konuya gelsene artık!" diye bağırır{8}. Nataşa'nın, son derece kıskanç biri olmasına karşın, Alyoşa'nın hatalarını bağışlamaktan aldığı tat Dostoyevski'ye özgü "yücegönüllülüğün" anlaşılmazlığını açıkça yansıtır: "Hatırlar mısın, üç ay önce onunla kavga etmiştik," diye anlatır Vanya'ya, "Neydi o kadının adı? Minna mı ne... O kadına gitmişti. Öğrenip izledim. O sıralar duyduğum acıyı unutamam ama aynı zamanda içimde neredeyse bir hoşnutluk vardı... neden bilmiyorum."{9} Vanya, Nataşa'ya aşıktır; dolayısıyla onun aşağılanmasıyla kendini iki kez aşağılanmış hisseder. Bu sahnede, romanda birçok örneğine rastladığımız iki katlı bir mazoşizm ve gözetlemecilik vardır.

Üç kişilik yaşam düşü evrensel bir karabasana dönüşmüştür. Alyoşa, Nataşa'yla Katya'yı buluşturmak ister.

'"İkiniz kardeş olmalıydınız, birbirinizi pek severdiniz. Hep bunu düşündüm, içimden ikinizi yan yana getirip karşıdan sizi seyretmek geçiyor. Aklına bir şey gelmesin Nataşacığım, ama izin ver de ondan biraz söz

açayım. Sana ondan, ona da senden söz etmek istiyorum.'... Alyoşa'nın sözleri ona hem hoş geliyor, hem üzülüyordu."[10]

Doğrusunu söylemek gerekirse, bu aşklar ancak üçüncü bir kişinin yarattığı engelden doğar ve ancak onun sayesinde sürer. Çok geçmeden rekabetin nesnesi yalnızca basit bir bahane gibi görünür ve kadın ya da erkek, iki rakip baş başa kalır. Nataşa'yla Katya'nın top gibi birbirlerine attıkları Alyoşa'nın kişisel olarak etkisizliği iki kadının karşı karşıya gelişini daha da belirgin kılar. Kadınlar en sonunda buluşur.

"Bunun üzerine Katya ona hızlı adamlarla yaklaştı, ellerinden tutarak dolgun dudaklarını uzattı, dudaklarından öptü... Birbirlerine sarılarak ağlamaya başladılar. Katya, Nataşa'yı bırakmadan koltuğunun kenarına oturmuş, ellerini öpüyordu. [11]"

Ezilenler, parlak yerleri olmasına karşın, Dostoyevski'nin büyük yapıtlarından sayılmaz. Roman baştan sona aldatıcı olarak değerlendirilmesi gereken romantik bir idealistlik ortamında geçer. Duygusal söz sanatı, gitgide daha görünür biçimde psiko-patolojik *mazoşizmden* kaynaklanan bir tutumu manevi çabanın ve özveri ruhunun sahte ışığıyla aydınlatır.

II.
Yeraltı Psikolojisi

Birtakım açılardan, *Ezilenler*'deki Dostoyevski kendi dehasından, *Öteki*'deki Dostoyevski'den daha uzaktır. İşte bu uzaklık da –insanın "yolunu şaşırma" diye yazası geliyor– bir kırılma anının kaçınılmaz olduğunu düşündürür. Ama o kırılmanın yakında gerçekleşeceği açığa vurulmuştur, yoksa dehanın yakında kendini göstereceği değil. Dostoyevski 1863'te *Yeraltından Notlar*'ı yazmak yerine delirseydi, *Ezilenler*'de deliliğinin öncü belirtilerini kolaylıkla bulabilirdik. Belki de 1863'te, Dostoyevski'nin önünde delilikten ya da dehadan başka çıkış noktası yoktur.

Artık roman alanındaki ustalığın sürekli bir gelişim; herhangi bir yapının sıra sıra dikilen taşları gibi, birikime dayalı bir süreç olmadığını görüyoruz. *Ezilenler* hiç kuşkusuz teknik açıdan başlangıçtaki yapıtlardan üstündür; yazarın gelecekte sergileyeceği açık bilinç kendini daha o zamandan belli eder, kimi bölümlerde ve kimi kahramanlarda bu gerçektir, ama yapıt gerek dengesizliği, gerek yaratıcının bakış açısıyla olguların nesnel anlamları arasındaki uzaklıkla, körlüğün aşırı ucunda durmayı sürdürür. Bu aşırı uç da ancak sonsuz karanlıktan ya da gerçeğin ışığından önce ortaya çıkabilir, yalnız bu ikisinden birinin habercisi olabilir.

Aynı yazarın gerçek anlamda üstün yapıtlarını öyle olmayanlarla karşılaştırmak kadar temel, buna karşın yadsınan başka bir görev daha olamaz. Bu karşılaştırmayı kolaylaştırmak için, önce son derece zengin ve değişken *Yeraltından Notlar*'ı bir kenara koyup, ondan yedi yıl daha sonra yazılmış *Ebedi Koca*'ya bakalım. Yalnızca uygulamaya yönelik olarak ve bakış açımızın anlaşılmasını kolaylaştırmak için zamandizininden bir süre için uzaklaşıyoruz. *Ebedi Koca* romantik dönem yapıtlarında ve Sibirya

mektuplarında ortaya konan takıntılı motiflere adanmıştır; dolayısıyla, bu öykü, belli bazı noktalar üstünden, iki Dostoyevski arasında, dahi olanla dahi olmayan arasında bir karşılaştırma yapmamızı sağlayacaktır!

Ebedi Koca, taşranın ileri gelenlerinden biri olan ve karısının ölümünden sonra, kadının sevgililerini bulmak amacıyla St. Petersburg'a giden Pavel Pavloviç Trusotski'nin öyküsüdür. Anlatı, Dostoyevski kahramanlarını cinsel açıdan aşağılayan kişinin onlar üstünde nasıl büyük bir etki bıraktığını bütünüyle aydınlatır. *Ezilenler*'de, daha önce de belirttiğimiz üzere, sevgilinin bunca önemsiz oluşu, cinsel tutkuda rekabetin önemini akla getirir, *Ebedi Koca*'daysa, kadın ölmüştür, arzulanan nesne yok olmuştur, rakipse duruyordur; engelin temel özelliği bütünüyle açığa vurulur.

Trusotski, St. Petersburg'a vardığında, ölmüş karısının iki sevgilisi arasında seçim yapabilir. İlki, Velçaninov, *Ebedi Koca*'nın anlatıcısıdır; İkincisi Bagautov, sadakatsiz eşin gönlünde Velçaninov'un yerini almış ve onun üstündeki etkisi ilkininkinden daha uzun süreli olmuştur. Ama Bagautov da ölür ve Trusotski kendisinin de karalara bürünüp katıldığı cenaze töreninden sonra, başka çaresi kalmadığından, Velçaninov'la yetinmek zorunda kalır. Trusotski'nin gözünde, ayartmanın ve çapkınlığın özünü bütünüyle simgeleyen kişi, kendisini daha eksiksiz bir biçimde aldattığı ve küçük düşürdüğü için Bagautov'dur. Trusotski de karısı onu aldattığından o özden yoksun hissediyordur kendini; dolayısıyla da kendini yengin rakibinin arkadaşı, dengi ve taklitçisi kılarak o öze sahip çıkmak ister.

Bu mazoşizmi anlamak için, onu gözümüzde anlaşılmaz hale getiren tıp aygıtını unutmak ve yalnızca *Ebedi Koca*'yı okumalıyız. Trusotski'de genel anlamda bir aşağılanma arzusu yoktur. Tersine, aşağılanma öylesine korkunç bir deneyim oluşturur ki, mazoşizmi ona bunu yaşatan kişiye ya da benzerlerine odaklar. Mazoşist kişi ancak ona hakaret eden varlık üstünde parlak bir zafer kazanırsa yeniden kendine saygı duymaya başlayabilir; ama bu varlık, onun gözünde, öylesine inanılmaz boyutlar kazanır ki bu zaferi sağlayabilecek tek kişi gibi görünür. Mazoşizmde, hakarete uğrayan kişinin

bakış açısını hakaret eden kişiyle kısıtlayan varoluşsal bir dargörüşlülük vardır. Hakaret eden, yalnızca hakarete uğrayanın amacını değil, eyleminin araçlarını da tanımlar. Demek ki, çelişki, parçalanma ve ikiye bölünme kaçınılmazdır. Hakarete uğrayan kişi hakaret edenin çevresinde durmaksızın gezinmeye, hakaretin koşullarını yeniden yaratmaya ve kendine yeniden hakaret ettirmeye yargılı kılınır. Buraya dek incelediğimiz yapıtlarda, durumların sürekli yinelenmesi istem dışı bir tür gülmece öğesi doğurur. *Ebedi Koca*'da, bu yineleme özelliğinin altı çizilmiştir; yazar onunla bile isteye gülünç etkiler yaratır.

Öykünün ikinci bölümünde, Trusotski yeniden evlenmeye karar verir; Velçaninov'u da bu işe karıştırmaya çalışır. Tescilli kadın avcısı onun arzuladığı genç kızın eşsiz olduğunu doğrulamadıkça, kısacası onu arzulamadıkça, kendi seçimine göre hareket edemez.

Dolayısıyla, genç kızın evine giderken Velçaninov'u da çağırır. Velçaninov yakasını kurtarmaya çalışsa da en sonunda, Dostoyevski'nin yazdığı gibi, "olayın tuhaf çekiciliği"ne kapılıp boyun eğer. İki adam önce bir kuyumcunun önünde durur ve ebedi koca, ebedi sevgiliden gelecekteki karısı için bir armağan seçmesini ister. Sonra küçük hanımın evine giderler, Velçaninov orada karşı konulmaz biçimde kadın avcısı rolüne soyunur yeniden. O beğenilir, Trusotski beğenilmez. Mazoşist kişi kendi acısını her zaman kendinden geçmişçesine işleyen zanaatçıdır.

Neden böyle kendini aşağılatmaya çalışır? Çünkü fazlasıyla gururlu ve kendini beğenmiştir. Bu yanıt ancak görünüşte çelişkilidir. Trusotski karısının bir başkasını kendisine yeğlediğini görünce, korkunç bir sarsıntı yaşar, çünkü küçük dağları ben yarattım demeyi kendine görev biliyordur. Adamın eskiden serfleri vardır; zengindir; efendiler ve kölelerle dolu bir dünyada yaşamaktadır; bu iki uç arasında bir orta yol düşünemez; dolayısıyla, en ufak başarısızlık kendisini köleliğe sürükleyecektir. Aldatılan koca, kendini cinsel hiçliğe adar. Kendisini doğal olarak gücün ve başarının parıltılarıyla bezenmiş bir varlık olarak görürken, artık gözünde

yetersizliğini ve gülünçlüğünü belli etmeden yapamayan bir insan müsveddesinden farkı kalmaz.

Sonsuz güç yanılsamasının çökmesi, yanılsamanın eksiksiz olduğu oranda daha kolaydır. Ben'le Ötekiler arasında her zaman bir karşılaştırma yapılır. Gurur terazide ağır gelir ve teraziyi Bene doğru eğer; o ağırlık ortadan kalkarsa, birdenbire havaya dikilen terazi Öteki'ye doğru eğilecektir. Fazla mutlu bir rakibe yüklediğimiz saygınlık her zaman bizim gururumuzun ölçüsü olmuştur. Kendi gururumuzun asasını elimizde sıkıca tuttuğumuzu sanırız, ama en ufak başarısızlıkta o asa elimizden kayıp, başkasının ellerinde ortaya çıkıverir daha önce hiç olmadığı kadar parlayarak.

Ev Sahibesi'nde, Ordinov'un Murin'i öldürmeye çalışıp bunda başarılı olamaması gibi, Trusotski de Velçaninov'u öldürmeye kalkışır. Çoğunlukla, büyüleyici rakibiyle bir uzlaşmanın arayışındadır. *Bir Yufka Yürekli*'nin kahramanı gibi, kendisini alt eden kişiye yüklediği o masalsı mutluluğun birazının kendi üstüne sıçramasını umar. O ana dek ülküsel ya da hastalıklı görünen "üç kişilik yaşam düşü" bu kez grotesk bir bakış açısından ortaya çıkar.

Dolayısıyla, Dostoyevski kahramanlarını harekete geçiren ana itki, ilk yapıtların akla getirdiği itki değildir. Yazarın bilinçli tasarılarına bağlı kalmayı isteyen *Ezilenler*'in okuru, yapıtın gizli anlamıyla bütünüyle çelişen formüllere ulaşır. Örneğin, eleştirmen George Haldas tüm kahramanların ortak özünü şöyle tanımlar: "Yüreklerindeki en soylu şeyleri açığa çıkaran ve onları kendi içlerinde, her aşkın sahiplenici yanından vazgeçmeye iten şey acıma duygusudur". Eleştirmen tutkuya "bulanık bir öğe"nin karıştığını görmüştür görmesine ama işte kendisine bakılırsa, o öğeyi kahramanlar en sonunda alt edeceklerdir: "Orada" diye sürdürür, "tutku-aşk ile acıma duygusu –hatta yardımseverlik– büyük bir patırtıyla korkunç bir kavgaya tutuşur, o kavganın sonunda kazanan acıma duygusu, kaybedense tutku olur".

Bu kahramanlar "her aşkın sahiplenici yanından" vazgeçmek şöyle dursun, ondan başka bir şeyle ilgilenmezler. Yücegönüllü görünürler, *çünkü öyle*

değildirler. Peki o zaman neden oldukları şeyin tersi gibi görünmeyi, kendilerini de öyle görmeyi başarırlar? Çünkü gurur, az ya da çok uzun vadede, her zaman aradığı şeyle taban tabana zıt sonuçlar doğuran, çelişkili ve kör bir güçtür. En bağnaz gurur, en ufak başarısızlıkta ötekinin karşısında yerlere kadar eğilmeye hazırdır; demek ki, dışarıdan alçakgönüllülüğe benzer. En aşırı bencillik bizi, en ufak bozgunda, gönüllü kölelere dönüştürür; demek ki, dışarıdan özveri ruhuna benzer.

Ezilenler'de ağır basan duygusal söz sanatı çelişkiyi açığa vurmaz, ama onunla gururun varlığını gizleyecek biçimde oynar. Dostoyevski'nin sanatı, büyük döneminde, bunun tam tersini yapar. Gururla bencilliği gizlendikleri yerden çıkarır; yanıltıcı ölçüde alçakgönüllülüğe ve özgeciliğe benzeyen tutumların içinde onların varlığını ortaya koyar.

Ezilenler'in kahramanlarının mazoşizmini ancak yazarın niyetlerini aşıp, *Ebedi Koca*'da apaçık ortada olduğu için bizi romana "yansıtmak"la suçlayamayacakları bir *nesnel doğruya,* yönelirsek kavrayabiliriz. Deha işi yapıtta, öznel niyetlerle nesnel anlam arasındaki uzaklık daha büyüktür.

Ezilenler'in parlak bölümleri vardır kuşkusuz. Kitabın adı bile başlı başına bir buluştur, pek okunmayan bu romanın sonraki yapıtlarda tanık olunacak "Dostoyevski tarzı"nda yazıldığına inandırmıştır pek çok kişiyi. Kahramanların davranışlarının kökeninde gururun olduğu düşüncesi daha o zamandan dile getirilmiştir. "Çok korkuyorum, dedi Vanya arada, çünkü gurur kemiriyor hepsinin içini." Bununla birlikte, düşünce hâlâ soyuttur; tek kalmıştır, idealist söz sanatının içinde yitip gider. Buna karşın, *Ebedi Koca*'da, başkahramanın hastalıklı ve yapmacıklı övüngenliğini neredeyse somut biçimde hissederiz, *dandy* Velçaninov'un Don Juan'a yaraşacak kendini beğenmişliğinin *ikiz*'ine baktığı bir sihirli aynadır bu.

Ezilenler'den sonra, Dostoyevski'de hem ustalıklı, hem de kökten bir yön değişikliği olur. Bu dönüşüm zihinsel sonuçlar doğurur doğurmasına ama zihinsel bir işlemin meyvesi değildir. Saf akıl, gururun karşısında kördür. Dönüşüm estetik anlamda da gerçekleşmemiştir; gurur her biçime bürünebilir, ama aynı zamanda biçimden de vazgeçebilir.

Semipalatinsk’teki Dostoyevski, Vrangele şu bildiğimiz mektupları yazan Dostoyevski *Ebedi Koca*’yı yazabilecek biri değildir. Daha o zamandan kafasını kurcalayan kuşkulara karşın, hastalıklı gururunu ve aşağılanma takıntısını yanıltıcı biçimde, olduğundan güzel görmekte ayak direr. O Dostoyevski yalnızca *Beyaz Geceler*’i ya da *Ezilenler*’i yazabilir. Söz konusu olan Trusotski’yi geleneksel anlamda kendi yaşamöyküsüne dayalı bir kahramana dönüştürmek değil, bu deha işi yaratının temelinde yaratıcının kendisine özgü psikolojik mekanizmaların keskin bilincinin yattığını anlamaktır. Bu mekanizmaların zorbalığı da tam olarak aynı yaratıcının onların anlamlarını, hatta varlıklarını bile umutsuzca gizleme uğraşına dayanmaktadır.



Dostoyevski’nin sanatındaki dönüşümün arkasında, yeni özelliklerini *Yeraltından Notlar*’da görebileceğimiz gerçek bir psikolojik değişim vardır. Bu anıların kahramanı Trusotski’ye çok benzer. Yazar da *Ebedi Koca*’da bunun altını çizmiştir: “Yetti artık yeraltı psikolojisi” diye bağırır gülünç taklitçisinin maskaraca dikkafalılığından bıkıp usanan Velçaninov. *Notlar*, *Ebedi Koca*’dan daha dağınık, daha az “derli topludur, ama alanı daha geniştir. Yeraltı kahramanının sergilediği “belirtiler” bizim için yeni değildir, ama bu kez daha geniş bir varoluşsal çerçeveye yayılmışlardır. Bu kahramanın sıkıntısını çektiği şey cinsel anlamda aşağılık duygusu değil, genel anlamda aşağılık duygusudur. Onun durumu, Trusotski’nin sergilediği hastalıklı olayların yalnızca cinsellik kaynaklı olmadığını ve uygun bir tedavi yöntemiyle ortadan kalkmayacağını düşündürebilir bize.

Cılız, sıska biri olan yeraltı kahramanı, yazarın, düşünce tarzını son derece manidar bulduğu ve hatta kimi açılardan o sıralarda doğmakta olan yeni toplumun habercisi olarak gördüğü o kendini beğenmiş ve içler acısı bürokrat sınıfının parçasıdır ne yazık ki.

Notlar’da anlatılan ilk “serüvende, rakip sorunu çok saf, neredeyse soyut bir biçimde ortaya çıkar. Günün birinde, bir meyhanede, bizim kavruk adamın önünde durup geçmesine engel olduğu bir subay konuşmaya bile

tenezzül etmeden onu omuzlarından tuttuğu gibi bir kenara iter. Bu saygısızlığın anısı saplanıp kalır yeraltı kahramanının kafasına. Trusotski'nin de Velçaninov'a yaptığı gibi, o tanımadığı subayı gözünde büyütür de büyütür.

Her engel, engel gibi görünen her şey, daha *Ebedi Koca*'da. gözlemlediğimiz psikolojik mekanizmaları harekete geçirir, ikinci bir serüven de bu noktayı doğrular. Kahramanın eski okul arkadaşları bir akşam toplanırlar; yeraltı kahramanı kendini onlardan çok üstün görmektedir ve genelde onlarla görüşmek hiç gelmez içinden, ama eğlenceden dışlanma duygusuyla kendini davet ettirmek için yanıp tutuşmaya başlar. O değersiz kişilerde uyandırdığına inandığı küçümseme duygusu onlara çok büyük bir önem kazandırır.

Yeraltı kahramanının düşlerindeki yüceliğinin ve gerçekteki aşağılığının kökeninde gururun olduğu düşüncesi *Ebedi Koca*'dan daha çok işlenmiştir. Kahraman yalnız düşlerinde hiç çaba göstermeksizin göklere uçar; hiçbir engel onu durduramaz. Ama her zaman bir an gelir, düş ona yetmez olur. Bencil coşkunun, Budizm'deki Nirvana'yla uzaktan yakından ilgisi yoktur; onun er ya da geç gerçek yaşamda doğrulanması gerekir. Yalnızken kurulan düşler gezgin şövalyeliğin ilk adımıdır. Ama düş çılgıncadır ve somutlaşması olanaksızdır. Yeraltı kahramanı da kendisini küçük düşüren serüvenlere sürüklenir; düşünde ne kadar yücelirse, gerçek yaşamında da o kadar alçalır.

Genel çıkarla "iyi kavranmış" özel çıkarlar arasındaki uyumu temel alan ahlakların hepsi, gururu sözcüğün geleneksel anlamıyla bencillikle karıştırır. O ahlakları yaratan kişiler gururun özünde çelişkili, Ben'le Öteki arasında ikiye bölünmüş ve parçalanmış olduğunu düşünmezler; bencilliğin her zaman çılgın bir özgecilikle, demek ki mazoşizmle ve sadizmle sonuçlandığını anlamazlar. Gururu gerçekte olduğu şeyin tersine dönüştürür, onu bölücü ve dağıtıcı bir güç olarak göreceklerine birleştirici bir güç olarak görürler. Bireyci düşüncenin tüm biçimlerinde var olan yanılsama kuşkusuz rastlantısal değildir; gerçekte gururu doğru dürüst

tanımlayan şey odur, hatta yalnızca odur. Dolayısıyla, çeşitli bencillikler arasındaki uyumu temel almış ahlakları doğuran şey gururdur. Gururlu kişi, bilindiği üzere, bencillikle suçlanmak ister, Öteki'nin kendi yaşamında üstlendiği rolü daha iyi gizleyebilmek için de kendisini seve seve bencillikle suçlar.

Notlar'ın ikinci bölümü yararcı akıl yürütmenin kendini beğenmişliğini eşsiz biçimde ortaya koyar. Yeraltı kahramanı kendi "iyi kavranmış" çıkarının nerede olduğunu kesinlikle bilebilecek durumdadır, ama davranışlarını ona uydurmayı hiç istemez. Yalnız yaşamında kafasına üşüşen düşlerin ve toplumsal yaşantısını belirleyen nefretlerin yanında, bu çıkar son derece yavan ve sıkıcı kalır. Ne kadar "iyi kavranmış" olursa olsun "çıkarımız," Öteki'nin, hayranlık uyandıran o celladın elindeymiş gibi görünen o sonsuz gücün yanında nedir? Gururlu kişi her zaman en sonunda en aşağılık köleliği, çökmüş bir insancıllığın sahte bilgeliğinin salık verdiği bencilliğe yeğ tutar.

Yararcı akıl yürütme sinizmi yüzünden çürütülemez görünür. Söz konusu olan artık bireylerdeki önüne geçilmez her şeyi kendine indirgeme arzusuyla savaşmak değil –bunun imkansız olduğu görülmüştür– onu kullanmaktır. Bu sinizm ise yalnızca görünüştedir. Yararcılık, idealistlikten geriye kalmış gerçek anlamda yüce şeyleri eler, ama ondaki saflığı koruyup daha da güçlendirir. Dostoyevski tüm bunları hisseder; yeraltı keşfinin "sırça köşk" ütopyasına ölümcül bir darbe indirdiğini anlar, çünkü bu keşif o ütopyanın sözde üstüne kurulduğu doğaötesi ve ahlak temelli bakış açısının hiçliğini açığa vurur. XIX. yüzyılın uğursuz, ahlaki yavanlıklarına karşı kazandığı bu zafer –ilk zafer– kendisine öylesine önemli görünür ki onu öğretici ve felsefi sözcüklerle dile getirmek ister, işte bu yüzden, öyküsünün başında, kahramanına doğrudan etik sistemleri çürütme görevini yükler, anlatının gerçek anlamda romansı denebilecek tek parçası olan sonrasıysa o sistemlerin saçmalığını kanıtlayacaktır.

Ama Dostoyevski yeraltı psikolojisini kavramlara yansıtmayı başaramaz. Kendi metnini eleştirmenlerinin çoğundan neden daha iyi okuyacaktır ki? O

yeraltı kahramanının hep “iyi kavranmış” çıkarından başka şeyleri seçtiğini görmüş, ama ne *neyi seçtiğini*, ne de *neden* onu seçtiğini dile getirebilmiştir. İşin özünü kaçırmıştır. Dolayısıyla, “iyi kavranmış” çıkar ahlakının karşısına yalnızca soyut ve boş bir özgürlük, gerçekte hiçbir şeyi çürütmeyen bir tür “huysuzluk yapma hakkı” koymuştur. Bu yüzden, o ilk bölüm sonrasından çok daha aşağı düzeydedir. Ama ne yazık ki eleştirmenler Dostoyevski’ye özgü belirlenimcilik karşıtlığını ve ruhbilimcilik karşıtlığını tanımlamaya çalışırken, her zaman ilk bölüme dayarlar sırtlarını. Anlaşılan Gidé de ünlü “nedensiz edim” kuramını o bölümden almıştır.

Metin, Batı düşüncesi tarihinde yararcılıktan bile aşağılarda bulunan anlaşılmaz bir akıldışılık adına, yararcılığın hâlâ içerdiği tüm olumlu öğeleri reddetmekten başka bir şey yapmaz; dolayısıyla, yazarı bunu istememesine karşın, yeni bölünmelere ve yeni dağılmalara doğru yönelir; bu da nesnel anlamda Prometheus gururunun tarihsel atılımı üstüne konumlanır. En sonunda, yorumcusu olmak istediği romansı bölümle çelişir. Bu nedenle, ancak yapıtının en iyi parçalarını sakınımla bir kenara koyarak Dostoyevski’ye başvurabilen, anarşizm yanlısı bir bireyciliğin günümüzde onu sürekli anmasına şaşırmamak gerekir.

İlke olarak bu anarşizm yanlısı bireyciliğe karşı olan eleştirmenlerin de bu değişik metne büyük önem vermeleri ve onda Dostoyevski’ye göre özgürlüğün tanımını aramaları üzücüdür; o eleştirmenler ister istemez düşünürle romancı arasındaki bitmez tükenmez bölünmeye kendilerini kaptırırlar, bu bölünme de her zaman ikinci Dostoyevski’nin, demek ki gerçekte önem taşıyan eşiğin aleyhine gerçekleşir. Bizi ilgilendiren şey etten kemikten ayrılmış düşünce değil, romanlarda ete kemiğe bürünen düşüncedir. Sonuç olarak, yazarın giriştiği çözümleme işine katkıda bulunmak gerekir, yoksa düşkünlüklerinden yararlanmak ya da zayıflıkları üstüne düşünmek değil. Yorum, romancının yapıtındaki en sınırlı şeyleri, geçmişe en çok bağlı şeyleri değil, geleceğe en çok açılan ve en büyük zenginliği kendinde barındıran şeyleri temel almalıdır.

Dahi Dostoyevski, romancı bir Dostoyevski'dir. Dolayısıyla, özgürlüğün anlamını onun kuramsal düşüncelerine değil, tam anlamıyla ve bütünüyle romansı olan metinlerine sormak gerekir. Bu özgürlük Sartre'ınki kadar köktendir, çünkü Dostoyevski evreni de Sartre evreni gibi nesnel değerlerden yoksundur. Ama Dostoyevski olgunluk çağında ve yaşlılığında, önce yalnız roman yaratısı düzeyinde, ardından dinsel dalınçta, ne romancı Sartre'ın, ne de felsefeci Sartre'ın algılayabildiği bir şeyi algılamıştır: Böylesi bir evrende, temel seçim sessiz bir *kendinde'y*le değil, ana modelini bize ötekinin sağladığı, baştan anlam yüklü ve anlam yayıcı bir tutumla ilgilidir. En iyi çocukluk psikolojileri romansı yapıtın ilk verilerini doğrular. *İncil* esiniyle yapılandırılmış evrende, bireysel varoluş özünde öykünmeli olarak kalır; hatta ve belki özellikle her türlü öykünme düşüncesini korkuyla reddettiğinde. Kilise Babaları sonradan anlaşılmaz duruma gelen ve romancının o anlaşılmazlığın ürkütücü sonuçlarının içinden geçerek adım adım yeniden elde ettiği bir gerçekliği apaçık sayar.

Romancı, *Notlar* döneminde, o gerçekliğe onu yapıtında işlemsel kılabilecek denli erişmiştir erişmesine ama formülünü açığa çıkarma konusunda içinde yaşadığı dönemin öteki düşünürlerden ileri gidemez. Düzyazısının romansı olmayan bölümünün nedensiz, keyfi ve yontulmamış olması da bundan kaynaklanır. Nereye varmak istediğini iyi bilir –en azından bildiğini sanır, çünkü bu noktada da aldandığı olur– ama ulaştığı sonuçları mantıksal açıdan doğrulamayı asla başaramaz.

Tuhaftır, yeraltı gururu bayağı bir gururdur. En büyük sıkıntı kahramanın kendini somut anlamda çevresindekilerden *ayırt edememesinden* kaynaklanır. Bununla birlikte, yavaş yavaş bu başarısızlığın bilincine varmaya başlar. Kendisiyle aynı arzuları duyan ve aynı başarısızlıkları yaşayan küçük memurlarla çevrili olduğunu görür. Tüm yeraltı bireyleri gerçekte birbirlerine ne kadar benziyorlarsa, kendilerini o kadar "biricik" sanırlar. Bu yanılsamanın mekanizmasını ortaya çıkarmak güç değildir. Daha önce de gördüğümüz üzere, *Ebedi Koca*'daki Velçaninov istemeden de olsa ötekinin oyununa katılır. Mazoşist her zaman önünde sonunda karşısında bir sadist bulur, sadist de bir mazoşist; her biri ikili yücelik ve

aşağılık yanılsamasını Öteki'ye doğrular ve onun aracılığıyla doğrulatır; her biri ötekinde coşkuyla umutsuzluk arasındaki gidiş gelişi sürdürür ve hızlandırır. Kinci öykünme genele yayılır ve kısır çatışmalar çığırından çıkar. Her biri yeraltı insanıyla birlikte haykırır: "Ben tek başımayım, onlarsa birlik".

Toplumsal gerçeklikle bireysel psikoloji arasında, yüzeysel uyumsuzluğun ötesinde, çok derin bir uyum vardır. *Öteki* romanı da bu uyumu varsayan biçimde, psiko-patolojik gerçekdışıyla gündelik gerçekliği birbirine karıştırır. En anlamlı sahneler Küçük Golyadkin'in, demek ki ikizin, rakibini bölüm şefinin gözünden düşürmek için ufak tefek, çok alışılmış kurnazlıklara başvurduğu sahnelerdir. İki Golyadkin arasındaki rekabet, toplumbilimsel açıdan çok anlamlı durumlarda somutlaşır. Dostoyevski'nin yapıtındaki küçük memurların saplantılarını anlamak için, XIX. yüzyılın ortasındaki çarlık bürokrasisini, onun çok katı hiyerarşisini, bir sürü gereksiz ve düşük ücretli işi düşünmek gerekir. Ast memurlar kitlesinin karşı karşıya kaldığı "kişiliksizleştirme" süreci, sistemin doğurduğu sert ama kısır rekabetlerle karıştığı ölçüde, hızlı, etkili ve sinsi biçimde gelişir. Sürekli karşı karşıya gelen bireyler somut kişiliklerinin dağılmakta olduğunu anlamaz.

Otto Rank'ın, yazında ikiz izleği üstüne denemesinde[12][2], çok iyi gördüğü gibi: "[Dostoyevski'nin] ustalığı her şeyden önce en ufak özelliği atlanmamış bir paranoyak durumun kesinlikle nesnel betiminden, ama aynı zamanda kurbanın deliliği üstündeki çevre etkisinden ileri gelir". Ne yazık ki, Rank o çevrenin etkisinin neye dayandığını açıklamaz. Ortamın deliliğe *çanak tuttuğunu* söylemek yetmez, çünkü delilikle ortam birbirinden asla ayrılamaz. Bürokratik görünüş, iç yüzü ikiz sanrısı olan bir yapının dış yüzüdür. Olayın kendisi bile ikilidir; aynı sonuca katkıda bulunan bir öznel boyut, bir de nesnel boyut içerir.

Buna inanmak için, öncelikle *Öteki*'yle *Yeraltından Notlar*'ın aynı gerçeği açığa vurmak için gösterilen iki çaba olduğunu kabul etmek gerekir. İki yapıtın en önemli sahneleri hep sonbahar ya da kış sonu akşamlarında

geçer; kar sulusepken yağar; insan hem üşüyordur, hem de ona sıcak geliyordur; hava nemli, pis, bulanık, kısacası *ikilidir.* İki öyküde de, aynı türde rekabetlere, aynı izleklere rastlanır, reddedilen çağrı ve sonradan Samuel Beckett'te de ortaya çıkacak fiziksel kovulma da bu izleklerdendir.

İki öykünün bir olmasının nedeni, Golyadkin'in sanrısının da sonuçta gurura bağlı olmasıdır. Gururlu kişi yalnız düşlerinde kendini *bir* sanır, ama başarısızlıkta, küçümsenecek bir varlıkla küçümseyen bir varlığa bölünür. Kendisi için Öteki'ye dönüşür. Başarısızlık onu kendi hiçliğini açığa vuran o Öteki'nin tarafını tutmak zorunda bırakır. Dolayısıyla, kendisiyle ve ötekiyle olan ilişkilerinin en büyük özelliği ikili bir karşıtlar birliğidir:

"Elbette, dairede en küçüğünden en büyüğüne kadar herkesten nefret ediyordum. Hepsini küçümsüyordum, ama öte yandan sanki korkuyordum da onlardan. Bazılarını kimi zaman kendimden yüksek gördüğüm bile oluyordu. Aynı anda oluyordu bu: Onları hem küçümsüyor hem kendimden üstün görüyordum. Kafası çalışan, aklı başında bir insan kendine karşı sınırsız derecede titiz değilse, kimi zaman da kendini nefret edercesine küçümsemiyorsa gururlu değildir[{13}][3]".

Başarısızlık ikili bir hareket doğurur. Ben'in içindeki küçümseyen gözlemci Öteki, durmaksızın Ben'in dışındaki kazanmış rakip Öteki'ye yaklaşır. Öte yandan, daha önce de gördüğümüz üzere, Ben'in dışındaki, arzusuna öykündüğüm ve benim arzuma öykünen, o kazanmış rakip Öteki de durmaksızın Ben'e yaklaşır. Bilincin iç bölünmesi yoğunlaştıkça, Ben'le Öteki arasındaki ayrım zayıflar; iki hareket ikiz "sanrı'sını yaratmak üzere birbirine yönelir. Engel, bilince çakılan bir takoz gibi, her türlü düşüncenin ikiye bölünmeye yol açan etkilerini artırır. Sanrı olayı yeraltındaki varoluşu tanımlayan tüm öznel ve nesnel ikiye bölünmelerin son noktasını ve bireşimini oluşturur.

İşte 1846 tarihli anlatının bize olağanüstü biçimde hissettirdiği şey de öznelle nesnelin bu karışımıdır. Psikiyatri ikiz sorununu doğru dürüst ortaya koyamaz, çünkü toplumsal yapıları sorgulayamaz. Hastayı yeniden "nesnelliğin yoluna" döndürmeye çalışarak iyileştirmek ister. Ama o

hastanın “nesnelliği” kimi açılardan, çevresindeki “normal” insanlarınkinden üstündür. Golyadkin de yeraltı kahramanı gibi övünebilir gerçekte:

“Bana gelince, ben hayatımda bu olayı öylesine uç noktaya götürdüm ki, siz onu bunun yarısına kadar götürmeye cesaret edemediniz. Öte yandan, korkaklığınıza da sağduyu dediniz, yalanlarınızla kendinizi avuttunuz. Anlayacağınız, belki ben sizlerden daha canlıyım’ bile[14]”.

Peki yeraltı kahramanının tek başına “öylesine uç noktaya götürdüğü’ne inandığı, ama tüm yakınlarıyla paylaştığı o şey nedir? Kesinlikle gururdur, demek ki yeraltı yaşamının tüm bireysel ve ortak belirtilerine yön veren psikolojik ve sonra doğa-ötesi kaynaklı, ana devindirici güç. *Öteki* dikkate değer bir yapıt olsa da, işin özünü ortaya koymayı başaramaz. Özellikle, *yazın*’ın yeraltı benlikçiliğinde oynadığı rolü açığa vurmaz. *Notlar*’ın çok önemli sayfalarıysa bu konuya ayrılmıştır. Kahraman tüm yaşamı boyunca “güzelle ve yüceyle” uğraştığını söyler bize. Büyük romantik yazarlara karşı tutkulu bir hayranlık duyar. Ama o sıra dışı kişilerin onun psikolojik yaralarına sürdüğü merhem zehirli bir merhemdir. Büyük lirik atılımlar kişiyi özgürleştirmeden gerçeklikten uzaklaştırır, çünkü uyandırdıkları istekler sonuçta korkunç derecede dünyevidir. Romantizmin kurbanı yaşam konusunda gittikçe beceriksizleşir, yaşamdan sürekli olmayacak şeyler ister. Yazınsal bireycilik, gittikçe şiddetlenen acılar pahasına da olsa, birtakım ne idüğü belirsiz esriklikler yaşayabilmek için dozu durmadan artırılması gereken bir tür uyuşturucudur. “Ülkü’yle iğrenç gerçek arasındaki parçalanma daha da büyümüştür. Yeraltı kahramanı melekliğe soyunduktan sonra hayvana dönüşür. İkiye bölünmeler çoğalır.

Dostoyevski burada kendi romantizmini yerer. İçler acısı durumlarla yeraltı kahramanını kendinden geçiren söz sanatının görkemi arasındaki karşıtlık, yazarın esinlediği yorumla *Ezilenler* gibi bir romanın nesnel anlamı arasındaki farka denk düşer. *Notlar*’ın yazarı olarak kabul edilen yeraltı kahramanı körlemesine yaşadığı grotesk serüvenlerin gerçekliğini algılar. Dönüştüğü kişiyle eskiden olduğu kişi arasındaki bu fark, *Notlar*’ı daha

önceki ve bundan sonra “romantik” yapıtlar olarak niteleyeceğimiz yapıtlardan ayıran farkı yansıtır.

Romantik kişi kendi bölünmelerini bilmez, bu yüzden onları daha da şiddetlendirir. Kendisinin bütünüyle *bir* olduğuna inanmak ister. Dolayısıyla, varlığının iki yarısından birini seçer –tam anlamıyla romantik dönemde, bu genelde ülküsel ve yüce yarıdır; şimdiyse, daha çok iğrenç yarı– ve o yarıyı bütün olarak görmeye çalışır. Gurur çevresindeki tüm gerçekliği toplayıp birleştirebileceğini kanıtlamaya uğraşır.

Romantik Dostoyevski’de, romantik bilincin iki yarısı, bir yanda duygusal ya da dokunaklı yapıtlara, öte yanda grotesk yapıtlara, ayrı ayrı yansır. Bir yanda, *İnsancıklar, Ev Sahibesi, Beyaz Geceler*, öte yandaysa *Bay Proharçin, Stepançikovo Köyü, Amcanın Düşü* vb. vardır. *Ezilenler* gibi yapıtlarda, kişilerin “iyi” ve “kötü” diye ayrılması yeraltı ikiliğini yansıtır. Bu öznel ikilik bize nesnel bir gerçeklik verisi gibi sunulur. “İyiler”le “kötüler” arasındaki fark kökten olduğu kadar soyuttur; iki durumda da karşılaşılan şey aslında aynı öğelerdir, yalnızca artı işaretiyle ya da eksi işaretiyle damgalanmalardır. Kuramsal açıdan, bu iki yarı arasında herhangi bir iletişim olanaklı değildir, ama “iyiler’in mazoşizmiyle “kötüler”in sadizmi yapının dengesizliğini, iki yarının asla kaynaşmadan, sürekli olarak iç içe geçme eğilimini açığa vurur. Mazoşizmle sadizm yitik birlik özlemini yansıtır, ama bu özleme gurur karışır; onun uyandırdığı arzu da toplamak şöyle dursun, dağıtır, çünkü her zaman Öteki’ye doğru sapar.

Dolayısıyla, romantik yapıt yazarı kurtaramaz; onu kendi gururunun sınırlarına hapseder; başarısızlığa ve büyüleyiciliğe yargılı bir varoluşun mekanizmasını sürdürür. Dostoyevski *Notlar*’da, kahramanının yazınsal heveslerini anlatırken, o sıralarda vazgeçtiği ikiye bölünmüş sanata anıştırma yapar. Güçsüz öç alma isteği, yeraltı kahramanını *Notlar*’da olduğu gibi kendisinin yergisini değil de rakibinin, düşmanının, büyüklük taslayan subayın yergisini yazmaya iter:

“Edebiyatla hiçbir zaman ilgilenmemiş olmama karşın, bir sabah ansızın, o subayı bir öyküyle karikatürize ederek suçlama fikri geldi aklıma. Seve

seve yazdım da o öyküyü. Suçladım onu, hatta iftira da attım[15]".

Kısmen de olsa *Öteki* dışında, romantik dönemde yazılmış tüm yapıtlar deha işi yapıtların *ortaya koyduğu* bir ikiliği yansıtmaktan başka bir şey yapmaz. Yeraltı kahramanı *kem* duygusal yapıtların "düşçü" ve lirik kahramanıdır, *hem de* grotesk yapıtların düzenci ve gülünç küçük memuru. Yeraltı bilincinin iki yarısı birleşmiştir. Yazarın bize sunduğu şey onların olanaksız bireşimi değil, tek bir bireyde acı verici biçimde yan yana gelişidir. Bu iki yarı birbiri ardına zavallı kahramanın kişiliğine egemen olur; hekimlerin *çevrimsel* olarak niteleyeceği bir mizaç yaratırlar. Bölünmeyi ortaya koyan yapıt *toplayan* bir yapıttır.



Yeraltı yaşamının en büyük özelliği olan dayanılmaz ikiliği Dostoyevski'nin kendi yaşamında bulmakta hiç zorlanmayız. Yazarın *Notlar*'da, kullandığı kişisel anıları, görünüşe göre, yeniyetmeliğinin son yıllarını temel alır.

Fyodor Mihayloviç'in çocukluğu, davranışlarında huysuz olduğu kadar, ilkeleri açısından sert bir babanın gölgesinde geçmiştir. O dönemde aile yaşamının üzücü gerçekliklerinden bir kaçış yolu gibi görünmüştür yazın kendisine. Sonradan iki Dostoyevski kardeşle, 1837'de St. Petersburg'a geldikleri gün arkadaş olan genç Şidlovski'nin etkisi bu "kaçma" eğilimini daha da güçlendirir. Şidlovski Corneille'e, Rousseau'ya, Schiller'e ve Victor Hugo'ya tutkundur. "Evreni istediği gibi yönetmek"ve "Tanrı'yla çene çalmak" için yanıp tutuştuğunu gösteren şiirler yazmaktadır. Sürekli ağlar; hatta kendini bir St. Petersburg kanalına atıp acınası yaşamına son vermekten bile söz eder. Fyodor Mihayloviç büyülenmiştir; o da Şidlovski'nin hayran olduğu şeylere hayran olur; onun gibi düşünür. İşte anlaşılan, yazar olma eğilimi o dönemde ortaya çıkmıştır.

Dostoyevski birkaç ay sonra uğursuz St. Petersburg Askeri Mühendislik Okulu'na girer. Okuldaki sıkıdüzen acımasızdır, derslerse tatsız ve çekilmez. Dostoyevski hepsi mesleki başarı ardında koşan, kibarlar âlemi yaşantısından başka şeyle ilgilenmeyen kafasız gençlerin arasında

bunalıyordur. Yeraltı kahramanının yalnızken kurduğu düşler Şidlovski'yi anımsatıyorsa da, o düşleri izleyen terslikler aklımıza Mühendis Okulu'nu getirir. Okul arkadaşlarının onda yarattığı sıkıntıyı uzun süre kendisinden bile gizledikten sonra, Dostoyevski o sıkıntıyı biraz da abartır belki; artık kendi zayıflıklarıyla yüzleşebilecek denli güçlü olmasına karşın, onları bağışlayamayacak kadar zayıftır hâlâ.

Okul yıllarında, Dostoyevski'nin babası çocuklarına yaptığı gibi zorbalık ettiği serfler tarafından öldürülür. Fyodor Mihayloviç bu ölümün kendisini rahatlattığı, dolayısıyla da cinayetin bir parçası olduğu düşüncesiyle, derin bir kaygıya gömülür ve bu korkunç anıyı belleğinden atmak için elinden gelen her şeyi yapar.

Dostoyevski askeri okulu bitirir bitirmez *İnsancıklar*'ı yazar ve Bielinski'nin arkadaşlarınca yeni bir Gogol gibi karşılanır. Yoksulluktan şatafata, adsızlıktan üne, karanlıktan ışığa geçmiştir artık. Şidlovski'ye özgü en çılgınca düşler gerçek olmuştur. Dostoyevski sevinçten havalara uçmaktadır: Kırılmış, ama hâlâ canlı olan gururu yeniden kabarmıştır, içi içine sığmıyordur. "Ağabey", diye yazar Mihail'e, "gururum şu eriştiği doruğu aşamaz bir daha. Her yerde inanılmaz saygı görüyorum, herkes beni öyle merak ediyor ki... Herkes bana olağanüstü biri gibi bakıyor". Kendinden pek hoşnut biçimde, bir söylentinin yayılışına tanık olmaktadır: "Bir yıldız doğdu, herkesin canına okuyacak".

Genç yazar tüm pohpohlamaları çok ciddiye alır. Bunun kısa vadeli bir borç olduğunu ve borcunu bütünüyle, üstelik hemen ödemesi gerektiğini, yoksa değerini yitirivereceğini anlamaz. Dostoyevski yazınsal yeraltını katlanılır kılan küçük orta yolların hiçbirine başvurmaz. Gururu kuşkusuz çevresindekilerinkinden çok daha büyüktür, ama aynı zamanda daha saf, daha hoyrattır, öteki gururları idare etme konusunda daha beceriksizdir. Doyumsuz arzularla yanıp tutuşan, ama yaşamın kötü davrandığı, bedenini bir daha düzelmeyecek şekilde biçimsiz kıldığı bu taşralı gence, Turgenyev'in çevresinde toplanmış *dandy*'ler önünde sonunda hem kahkahalarla gülecekler, hem de öfkeleneceklerdir.

Dostoyevski çok uzun zaman önce insanlardan ve toplumdan uzakta, bir tanrı olmayı seçmiştir. Şimdiyse alkışlar arasında, St. Petersburg'un en parlak yazın salonlarına girmiştir: Kendini tanrı sanması bizi şaşırtmamalıdır. Çağdaş tanıklıkların hepsi ondaki şaşırtıcı değişimi aktarmaktadır. Önceleri son derece sessiz ve içine kapanık biriyken, sonradan olmadık bir taşkınlığa ve kendini beğenmişliğe kaptırır kendini, insanlar önce güler gülmesine ama derken kızmaya başlar.

İşte o zaman tüm yeraltı mekanizmaları harekete geçer. Gururları incinen Turgenyev ve arkadaşları onun gururunu incitmenin yollarını arar. Dostoyevski kendini savunmaya çalışır, ama mücadelede güçler eşit değildir. Daha dün büyük saygı gösterdiği Turgenyev'i kendisinin yapıtını "kıskanmakla suçlar. Dev gibi kanatları yüzünden yürüyemediğini ileri sürüyordur. Alaycılar bunun üstüne küplere binip davranır, Turgenyev'le Nekrasov'un işi taşlamalı dizeler dolaşır elden ele.

> Mahzun yüzlü şövalye
> Dostoyevski, tatlı palavracı seni
> Yazının burnunda,
> Kızarıyorsun yeni bir sivilce gibi[{16}][6].

Yüzeysel Panayev de biraz daha sonra *Anılar'nı* şöyle yazacaktır: "O günün kahramancıklarından biri bizim yüzümüzden aklını oynatmıştı... Zırvalamaya başlamıştı sonunda. Yakında onu tepetaklak edip, unutacağız gidecek. Zavallıcık! Ne kadar gülünç duruma düşürdük onu".

Burada gururla küçük düşme çemberinin kapandığı görülüyor. Bir anlamda, bu çember kadar bayağı bir şey olamaz, ama Dostoyevski daha onu betimleyebilecek durumda değildir, çünkü ondan kurtulmaya başlamamıştır daha. Dostoyevski'nin gururu hiç kuşkusuz *kendisine özgü*dür ve bu konuda eşine rastlanmaz biridir. Bu özelliği yapıtına da yansıdığı için önemsiz sayılamaz, ne var ki yapıt açısından, Dostoyevski'nin öteki insanlarla ortak noktaları kadar önemli değildir. Onun gururu başka gururlarla aynı özden olmasa da, sık sık yapıldığı gibi, yazarı insanların çoğundan *daha* gururlu, dolayısıyla *daha çok* aşağılanmış olmakla eleştiremeyiz. Bu gurur *fazlalığı*

kısa bir süre sonra Dostoyevski'nin kendi içindeki yeraltı mekanizmalarını anlamasını ve çözümlemesini sağlayacak gurur *azlığına* bağlıdır gizemli biçimde. Bu *fazlalık* ve *azlık*, roman alanındaki dehanın doğuşu ve yapısı üstüne birçok eleştirmenin ardında koştuğu, dile sığmaz eşsizlikten daha çok şey öğretir bize. Yine *Notlar*'daki, daha önce de andığımız tümceye dönelim: "Bana gelince, ben hayatımda bu olayı öylesine uç noktaya götürdüm ki, siz onu bunun yarısına kadar götürmeye cesaret edemediniz".

Gurur ve küçük düşme diyalektiği, dahi Dostoyevski'nin söyleyeceği gibi yaygın olmasaydı, ne o diyalektiği gizleyen yapıtların başarısını, ne de onun evrenselliğini ortaya koyan yazarın dehasını anlayabilirdik. O dehanın ancak geç bir tarihte ortaya çıkışını da anlayamazdık, çünkü Dostoyevski'nin Bielinski ve arkadaşlarıyla olan ilişkilerini anlayamazdık. Dostoyevski *Öteki* üstünde anlaşılır bir coşkuyla çalışmıştır. Yazar, çok kez yinelenmiş, romantik bir izleğe gerçekçi ve gündelik bir boyut katarak yapıtını yeni derinliklere sürüklemiştir. Ondaki sevinç, belki de ustalığı mutlulukla birleştiren ve kendisini çok uğraştırabilecek bir sorunun çözümünü birdenbire bulan bilimsel bir araştırmacınınkiyle karşılaştırılabilir, ikiz konusu Dostoyevski'nin kendi elindeki olanaklarla henüz erişemediği bir yazın alanına girmesini sağlamıştır. Belki, yapıtı hak ettiği gibi karşılansaydı, o alanı bütünüyle kuşatıp ele geçiremezdi. Belki, gerçekten de, *Öteki*'nin başarısını yineleme isteğine kendini kaptırıp, yapıtındaki o özgün tekniği sürekli bir yönteme dönüştürürdü. Öylesi bir Dostoyevski, gerçek Dostoyevski'ye kıyasla daha "yazınsal," belki bugün pek çok kişinin kullandığı anlamıyla daha "çağdaş," ama daha az evrensel ve kısacası daha küçük olurdu.

Bielinski, bir süre duraksadıktan sonra, *Öteki*'yi eleştirdiği gün, koruması altındaki yazara büyük bir iyilik etmiş olabilir, ama düşündüğünden çok daha farklı nedenlerden ötürü. Dostoyevski artık onu çileden çıkarıyordur, o da ilişkilerinde genç yazarın mazoşizmine karşılık sadist rolüne soyunmaktan kendini alıkoyamayacak denli bencildir, yazın adamı oluşu ağır basar bu konuda. Eleştirmen Gogol'den esinlenmiş öğeler sorunu dışında, *Öteki*'ye, itirazlarında işin oldukça kolayına kaçar, ama

Dostoyevski kendisini korkunç yeniyetmeliğinden çekip çıkaran adamın yargısını nasıl tartışabilir? Ağabeyine yazdığı mektuplardan altüst olduğu anlaşılır.

“Bir süre yıkıldım; korkunç bir kusurum var: sınırsız bir gurur, bir kibir. Okuyucuların beklentilerini boşa çıkarma ve çok güzel olabilecek bir yapıtı boşa harcama düşüncesi beni tam anlamıyla öldürüyor. Golyadkin’den iğreniyorum. Bir sürü parça baştan savma... Tüm bunlar yaşamı katlanılmaz kılıyor bana.”

Velçaninov’un en sonunda Trusotski’nin oyununa katılması gibi, Bielinski’yle arkadaşları da *ikiz* rolüne soyunup, başarısızlık çemberini Dostoyevski’nin çevresinde daraltır. O yazın alanında saygıdeğer, hatta parlak bir meslek yaşamına kavuşabilecekken, çıkış yolunu kapatırlar. Dönüşebileceği yetenekli yazarı daha baştan ortadan kaldırmasına yol açarlar. *Öteki*’den sonraki yapıtlar, yetersizlikleriyle, Bielinski’nin onlara yönelik kesin eleştirilerini doğrulamaktadır. Dostoyevski’nin önünde yalnızca iki yol kalmıştır: tam delilik ya da deha, önce delilik, ardından deha.

III.
Yeraltında Doğaötesi

Dostoyevski *Yeraltından Notlar*’dan sonra, uzun süre, belki de hâlâ yapıtlarının en ünlüsü olan *Suç ve Ceza*’yı yazar. Raskolnikov yalnız bir düşçüdür, coşkunluklarla bunalımlar arasında gidip gelir, gülünçlüğü takıntı haline getirmiştir. Dolayısıyla, o da bir yeraltı insanıdır, ama grotesktense trajik bir kahramandır, çünkü içinde yaşadığı hapishanenin görünmez sınırlarını sınamak ve aşmak için olanca gücüyle çabalar. Öncelinde yalnızca acınası, gelip geçici isteklere yansıyan harekete geçme gereksinimi bu kez acımasız bir suça yönelir. Raskolnikov insan öldürür, gururunu sarsılmaz bir temel üstüne oturtabilmek için bile isteye öldürür onu. Yeraltı kahramanı kendi bireysel evrenine egemendir, ama krallığı her an ötekinin saldırısı tehdidi altındadır. Raskolnikov işlediği suçun kendisini ortak ahlaktan kopararak bu tehdidi uzaklaştıracağını düşünür.

Doğrusu, suç Raskolnikov’u düşün yaptığından çok daha kökten biçimde ayırır insanlardan. Ama kahramanın kendi istenciyle sonsuza dek belirlendiğine inandığı bu ayrılığın anlamı hâlâ tartışmaya açıktır. Raskolnikov yalnızlığının kendini öteki insanlardan üstün mü, yoksa aşağı mı, bir tanrı birey mi, yoksa bir solucan birey mi kıldığını bilemez. Öteki’dir hâlâ bu tartışmanın hakemi. Sonuçta, Raskolnikov da Trusotski’nin kendine örnek aldığı Don Juan’dan ya da yeraltı kahramanının kabadayılık taslayan subaylardan etkilendiği kadar etkilenir yargıçlardan. Raskolnikov’un varlığı hâlâ Öteki’nin vereceği hükme bağlıdır.

Polisiye olay örgüsü yeraltı kahramanını gerçek polislerin izlediği ve kendisini gerçek bir mahkemede yargılayacak gerçek yargıçların karşısına çıkarılan, gerçek bir şüpheliye dönüştürür. Kahramanına böyle gerçek bir

suç işleterek Dostoyevski bu daha aşırı ikiye bölünmeyi ustalıkla vurgular. O kahramanın adı bile bu ikiliği akla getirmektedir. *Raskol* parçalanma, ayrılık demektir. XX. yüzyıl yazarları bu yeraltı psikolojisinin mitik örneğini bıkıp usanmadan yeniden işleyecekler, ama kimi zaman bireyci bir anlamda elden geçirecekler; Raskolnikov'un boşu boşuna gerçek kılmaya çalıştığı sonucu kazandıracaklardır ona. İnsan o kitapları okurken dava mitinin, yazarları neden bunca etkilediğini düşünmeden edemez. Kahramanın "suçsuzluğu"nun ve toplumun "adaletsizliği"nin ötesinde, bu etki düşünce konusu olmuş olsa, sonuç belki de daha karmaşık, daha tekinsiz olacaktır.

Raskolnikov'un düşleri de en az yeraltı kahramanınkiler kadar yazınsaldır, ama başka yöne sapmışlardır. Romantik "güzel ve yüce"nin yerini, XIX. yüzyılda gözü en yükseklerde olan kişilerin neredeyse söylencesel modeli olan Napoleon figürü alır. Raskolnikov'un Napoleon'u romantik değil "Prometheusçu"dur. Onun simgelediği üstinsanlık daha aşırı bir gururun meyvesidir, ama "temel tasarı" değişmemiştir. Raskolnikov da yeraltının dalgalanmalarından kaçamaz; onlara korkunç bir yoğunluk kazandırmaktan başka bir şey gelmez elinden. Başka bir deyişle, gurur *fazlalığı* Raskolnikov'u yeraltından çıkarmayı başaramaz.

Zerdüşt'teki Nietzsche hiç kuşkusuz Raskolnikov'un başarısızlığını "son insanlar"ın korkaklığına, demek ki yeraltı korkaklığına bağlardı. Nietzsche de, Dostoyevski gibi, kendi çevresinde olup bitenlerde çağdaş gururun *tutkusunu* gördüğünü düşünmüştür. Dolayısıyla, rastlantı sonucu bir kitapçının vitrininden *Yeraltından Notlar*'ın bir kopyasını aldığında yaşadığı heyecanı anlayabiliriz. Kendisinin *hınç* adını verdiği şeyin ustaca yapılmış bir resmini bulur o kitapta. Söz konusu olan aynı sorundur ve neredeyse aynı şekilde ortaya konmuştur. Kuşkusuz Dostoyevski'nin yanıtı farklıdır, ama *Suç ve Ceza,* Sonya'ya ve *İncil'i* andıran sonuca karşın, yine kesinlikten çok uzaktır. Dostoyevski daha uzun süre, Raskolnikov'unkinden de büyük bir gururun o kahramanın başarısız olduğu noktada başarılı olup olamayacağını sorgulayıp duracaktır.

Suç ve Ceza'dan sonra *Kumarbaz* gelir. Kahraman ailesiyle birlikte bir alınan kaplıcasında kalan bir generalin yanındaki *Uçitel*'dir – öğretmen. Generalin kızı Polina'ya karşı bir yeraltı tutkusu beslemektedir, ama kız ona ilgisizdir, tepeden bakar. Bu yeni yeraltı kahramanının gözünde genç kızı *her şey* yapan da kızın, kendisine bir *hiçmiş* gibi baktığını bilmesidir. Amaçla engel birbirine karışır kızda, arzulanan nesneyle yakayı bırakmayan rakip artık birdir. "Bana hâlâ, eski çağlar yaşamış o imparatoriçenin adam yerine koymadığı için önünde soyunduğu tutsağına baktığı gözle baktığını sanıyorum. Evet, çok kez adam yerine koymamıştır beni..."[17]

Uçitel, Polina'nın dokunulmazlığının ardında, umutsuzca erişmeye ve bütünleşmeye çalıştığı doygun bir gurur olduğunu düşünür. Ama bir akşam Polina delikanlının odasına gelip de kendini safça ona sununca işler tersine döner. O zaman uşaklık sona erer; *Uçitel*, Polina'yı bırakıp kumarhaneye gider ve rulette bir gecede servet kazanır. Sabah olduğunda, sevdiği kadını görmeye bile gitmez. Genelde kendisini canından bezdiren, basit bir Fransız kadın onu Paris'e götürüp parasını yer bitirir.

Uçitel'in gözünde Polina'nın saygınlığını yitirmesi için zayıf görünmesi yetmiştir. İmparatoriçe köleye, köle de imparatora dönüşmüştür. İşte bu yüzden "uygun an"ı kollayan *Uçitel* kumar oynamaya karar verir, içinde olduğumuz evrende, rulet söz konusu olduğunda bile, yalnızca yeraltı ilişkileri vardır. Polina'ya karşı bir efendiye yaraşacak biçimde patavatsız bir soğukkanlılık sergiledikten sonra, rulete de artık öyle davranacağını, iki cephede de zaferin kesin olduğunu bilir.

Aşk oyununun şans oyunundan farkı yoktur. Yeraltı evreninde, Öteki'nin öyle bir çekim gücü vardır ki ancak karşısına daha yoğun, daha ağır bir gurur konduğunda alt edilebilir, ancak o zaman Öteki o gururun çevresinde dönüp durmak zorunda kalır. Ama gururun kendi içinde bir ağırlığı yoktur, çünkü gurur *var olan bir şey değildir*, gerçekte, ancak Öteki'nin saygısıyla yoğunluk ve ağırlık kazanır. Dolayısıyla, efendilikle kölelik ufacık ayrıntılara bağlıdır, tıpkı rulette, bir bilyenin herhangi bir numara üstünde durmasının küçücük ve kesinlikle hesaplanamaz nedenlere bağlı olması

gibi. Bu nedenle, âşıkla kumarbaz aynı talihe teslim olur. Gelgelelim, insan ilişkilerinde, kişi arzusunu gizleyerek talihten kaçabilir. Arzuyu gizlemek demek, Öteki'nin gözünde son derece aldatıcı, doygun bir gurur imgesi yaratmak; onu kendi arzusunu açığa vurmaya ve dolayısıyla bütün saygınlığını yitirmeye zorlamak demektir. Ama kişinin arzusunu gizleyebilmesi için, kendine söz geçirebilmesi gerekir. Kendine söz geçirebilme yetisi yeraltı talihine yön verebilmeyi sağlayacaktır. Dolayısıyla, talihin, her alanda, kendine yeterince söz geçirebilen bireye boyun eğeceğine inanılırsa, bundan sonra geriye bir adım kalır, işte *Uçitel* de *Kumarbaz'*da o adımı atar. Öykü büsbütün erotizmle kumarın gizli özdeşliğine dayanır. "Dikkatinizi çekti mi bilmiyorum, bu kadınlar çoğunlukla kazanırlar oyunda, şanslıdırlar," der *Uçitel*, "Son derece kuvvetlidir iradeleri."[{18}]

Rulet de, kadın gibi, kendini ona kaptıranlara, kaybetmekten aşırı korkanlara kötü davranır. O yalnızca mutlu insanları sever. Zavallı âşık gibi didinip duran kumarbazın ayağı asla düze basmayacaktır. İşte bu yüzden yalnızca zenginler kazanır; onlar kendilerine kaybetme hakkı tanıyabilir. Nasıl ki, yalnızca Don Juan'lar hepsini aldattıkları için kadınlara çekici gelirler, para da parayı çeker. Kapitalist serbest piyasa yasaları, tıpkı erotizminkiler gibi, yeraltı gururuna bağlıdır.

Tüm o dönem boyunca, Dostoyevski –mektuplarının da gösterdiği üzere– birazcık soğukkanlılığın rulette kazanmasını sağlayacağına gerçekten inanmıştır. Bununla birlikte, "yöntem'ini asla uygulayamaz, çünkü daha ilk kazançta ya da kayıpta, heyecana kapılmadan edemeyip yeniden köleliğe yönelir. Sonuçta, psikolojik ve parasal bakımdan fazla zayıf olduğu için kaybeder. Kumar tutkusu onda yeraltı gururunun yarattığı yanılsamayla karışır. Bu yanılsama da kendine söz geçirmenin yeraltı evrenindeki etkisini fiziksel doğaya yaymaya dayanır. Yanılsama kuşkusuz kişinin kendini tanrı sanmasına değil, ama kendini tanrısal kılabileceğini düşünmesine dayanır. Zihinsel değildir; öylesine derinlere kök salmıştır ki Dostoyevski kendini ancak 1871'de kumar masalarından koparabilecektir.

Erotizmle para arasındaki ilişkiyi anlayabilmek için, *Kumarbaz*'ı *Budala*'da, Nastasya Filippovna'nın bir tomar banknotu ateşe attığı sahneyle karşılaştırmak gerekir. Genç kadın yanıp kül olan paraya doğru en ufak hamle yapacak erkeği yerin dibine batırıp çıkarmaya hazırdır. Kadın ruletin yerini alır, oysa *Kumarbaz*'ın en önemli sahnesinde, rulettir kadının yerini alan. Öte yandan, bunun pek önemi yoktur, yeraltı gururunun iki güç sınavını, yani erotizmle kumarı birbirinden ayırmaya gerek yoktur.

Para her zaman yeraltı düşünde önemli bir rol üstlenir. *Öteki*'den hemen sonra yazılmış bir öykünün kahramanı Bay Proharçin paracıklarının yanında bir dilenci gibi yaşayıp ölen, yalnız ve yaşlı bir adamdır. Bu acıklı yaşamın tanıklarından biri adamcağızın Napoleon olmayı düşleyip düşlemediğini geçirir aklından. Bu cimri kahraman Raskolnikov'un habercilerinden biridir.

Güç istencinin hizmetindeki para izleği Dostoyevski'nin sondan bir önceki romanı *Delikanlı*'da, yeniden ortaya çıkacaktır. Kahraman Arkadi artık Napoleon olmayı değil, Rothschild olmayı düşler. Para, diye düşünür, sıradan bir insana çağdaş dünyada öteki insanların üstüne çıkma olanağını sunar. Arkadi servete somut hiçbir değer vermez; kendi servetini, *ötekilerin* kafasına atabilmek için kazanmak ister. Rothschild düşüncesi, Napoleon düşüncesi gibi, Öteki'nin, yeraltı gururlusu üstündeki etkisinden doğmuştur.

Hem büyük, hem de çok sınırlı olan bu düşünce, bencil coşku anına bağlıdır. Ben, düşlerinde ele geçirdiği şeyleri yaşamın bütününe yayar. Ama o zenginliklerin dağılıp gitmesi için Öteki'nin tek bir bakışı yeter, işte o zaman aşırı harcamalarla, ardından da küçük düşürücü borçlarla somutlaşan, parasal ve ruhsal, gerçek bir iflas yaşanır. "Düşünce" varlığını sürdürüyordur, ama ikinci plana geçmiştir. Arkadi prensler gibi giyinir, bir *dandy* yaşamı sürer.

Dostoyevski'nin her dönemindeki kahramanlarda savurganlığa çok sık rastlanır. Ama onu cimrilikle bir arada görebilmek için *Delikanlı*'yı beklemek gerekir. Öncesinde, cimriler yalnızca cimri, savurganlarsa yalnızca savurgandır. Yerleşik *kişilik* geleneği hâlâ baskındır. Bununla

birlikte, yeraltını her alanda tanımlayan şey karşıtların yan yana gelmesi, demek ki uzlaşma olmaksızın birleşmedir. İşte, Dostoyevski'nin dediklerine bakılırsa, Rusya'yı, belki de genel anlamda çağdaş insanı tanımlayan şey de bu "genişlik"tir. Bu karşıtların birliği de –cimri savurganlık, savurgan cimrilik– kumar tutkusunda açığa çıkar. Rulette, yeraltı diyalektiğinin evreleri birbirini hızla takip eder ve artık ayrıştıralamaz hâle gelir. Ortaya sürülen her parada, efendilik ve kölelik devreye girer. Rulet tüm insan ilişkilerine yeraltı gururunun karıştığı bir evrende, soyut bir başkalık özüdür.

Dahi Dostoyevski, daha önce de söylediğimiz gibi, yeraltı psikolojisinin daha önceki yapıtlarda birbirinden ayrı, ikiye bölünmüş durumda olan öğelerini bir araya getirir. Arkadi adlı kahramanda da bir kez daha bu yaratıcı yönteme rastlanır. Dostoyevski, *Delikanlı*'da, paranın kendi yaşamındaki rolünü *Kumarbaz*'da olduğundan bile iyi anlamıştır; işte paranın kutsallığını ortadan kaldırıp, yeraltı fetişizminin geriye çekilmesini sağlayan şey de bu algıdır. Romancının mektupları yaklaşık 1870'e dek, yaklaşık iki grupta toplanabilir; birindekiler yazarın ve yakınlarının rahat yaşamasını sağlayacağı düşünülen çarpıcı tasarılarla doludur; ötekilerdeyse, çılgıncasına ya da yalvarırcasına para istenir. 1871'de, Wiesbaden'de, Dostoyevski bir kez daha kumarda yüklü para kaybeder. Karısına bir kez daha tutkusundan kurtulduğunu söyler. Ama bu kez doğruyu söylüyordur. Bir daha kumarhaneye adım atmayacaktır.



Kişinin kendine söz geçirmesiyle yeraltından kurtulması olanaklı mıdır? Bu soru Raskalnikov'un sorusuna, üstinsanın sorusuna bağlıdır. Soru *Kumarbaz*'ı izleyen iki başyapıt romanın, *Budala*'nın ve *Cinler*'in merkezini oluşturur.

Prens Mışkin'de, kendine söz geçirme ilke olarak gururla değil de alçakgönüllülükle ilgilidir. Prensteki ana düşünce kusursuz insanınkidir. Varlığının tözü, kişiliğinin özü alçakgönüllülükle tanımlanır, gurursa yeraltı

kişiliğinin temelini, özünü tanımlar. Öte yandan, Mışkin'in çevresinde önceki yapıtların yeraltı kıpırtılarına tanık olunur.

Mışkin'in ilk modeli Hıristiyanlarınkinden daha romantik bir İsa'dır; Jean-Paul'ün, Vigny'nin, *Chimères*'deki Nerval'in İsa'sıdır, insanlardan ve Babasından kopmuş, sürekli bir can çekişme halindeki ve biraz da tiyatroya yaraşacak bir İsa'dır. Bu "yüce" ve "ülküsel" İsa aynı zamanda insanları kurtarabilecek kadar güçlü olmayan bir İsa'dır, bütünüyle ölen bir İsa. Mışkin'in Holbein'ın aşırı gerçekçi *Çarmıhtan İndiriliş* adlı resminin karşısında duyduğu iç sıkıntısı romantik idealistliğin vardığı, bedenle ruhun ayrılmasını simgeler.

Modelin zayıflıkları öğrenciye de yansımıştır. Mışkin'in bir anlamda en önemli kişilik özelliği olan alçakgönüllülük önce yetkinlik olarak algılanır, ama roman ilerledikçe, gitgide yaşamdaki bir zayıflık, bir eksiklik, gerçek bir varoluş kusuru olarak görünmeye başlar. En sonunda, yeraltı mazoşizminin söz götürmez belirtileri olan ikiye bölünmelerin yeniden ortaya çıkışına tanık olunur. Mışkin duygusal yaşamında ikiye bölünmüştür; Aglaya'yı bırakıp, içinde aşktansa takıntılı bir "acıma" duygusu uyandıran zavallı Nastasya Filippovna'ya bağlanır. Prensle Rogojin birbirinin *ikizidir*, demek ki yeraltı bilincinin sonsuza dek birbirinden ayrılmış ve sakat kalmış iki yarısıdır onlar.

Olağanüstü etkileyici son bölümde, o iki "yarı"nın Nastasya Filippovna'nın cesedinin yanında yan yana gelişine tanık oluruz; iki "yarı" da zavallı kadını kurtarmayı başaramamıştır. Rogojin manevi idealistliğin altında her zaman yatan hayvanca şehvettir. Dolayısıyla, en sondaki felaketi somutlaşamayan romantizmin sonucu olarak görmek gerekir. Mışkin'in tüm ruhsal yaşamı sara hastalığına bağlıdır, alçakgönüllülük tutkusu da yeraltı sakinlerine küçük düşmeyi tattıran o şehvetin en aşırı biçimidir belki yalnızca.

Dostoyevski'nin aydınlık olmasını istediği *Budala* romanı gerçekte ötekilerin hepsinden daha karanlıktır, bir tek o umutsuz bir biçimde biter. Bütünüyle insanca ve bireyci bir yetkinlik yaratmak için aşırı bir çaba olan

roman, sonunda, kendi “düşünce”sine sırt çevirir. Bir kez daha, ama daha üst bir düzeyde, *Yeraltından Notlar*’ın ulaştığı sonuçlara varır. Başlangıçtaki düşüncenin başarısızlığa uğraması yalnızca bütün şiddetiyle kendini göstermediği için umut kırıcı olan, daha derin bir başka düşüncenin zaferidir. Böylesi bir başarısızlık ortalama bir yapıttan çıkmaz, bu nedenle en parlak yazınsal başarıyı içerir. Budala *Dostoyevski*’nin yapıtının doruklarından biridir; “deneysel” özellikleri ona pek az yapıtta olan varoluşsal bir yoğunluk kazandırır.

Mışkin’in ikinci modeli yine romantizm tarafından elden geçirilip düzeltilmiş bir Don Quijote’dir, demek ki gene bir “idealist”, kendi yetkinliğinin dokunaklı kurbanıdır. Bu Don Quijote Cervantes’inki değildir, tıpkı ondan kopya çekilen Mışkin’in de gerçek “Mışkin” olmaması gibi. Hiç kuşkusuz, Dostoyevski yetkinlik düşüncesinin başarısızlığında Cervantes’in dengine dönüşür. Sözde romantik yetkinliğin ardında, yine aynı iblisler ortaya çıkar. *Budala*’ya, popüler bakış iblisleri ortadan kaldırıp yapaylığa kaçar. Sinemada, kabarık etekli güzel hanımların el bebek gül bebek yetiştirdiği, acılı hüzünleri ve hep yüzlerinin yarısını kapatan çember sakallarıyla her zaman olağanüstü derecede “ruhani” bir tutum sergileyen tüm Mışkin’lerin bize yansıttığı şey Dostoyevski’nin sonda reddettiği düşüncedir aslında.



Mışkin’le Ötekiler arasındaki anlaşmazlık neden kaynaklanır? Bütün suçu Ötekilere mi yüklemek gerekir? Mışkin’in müdahalelerinin neredeyse hiç şaşmadan yıkıma yol açan sonuçları bize bu soruyu sorduruyor. General İvolgin palavralarına başladığında, Lebedev’le öteki içki arkadaşları onun sözünü kesmekten çekinmezler, bu da yaşlı soytarının kimi sınırları aşmamasını sağlar. Oysa, Mışkin araya girmez; general de çılgınlığı öyle bir noktaya taşır ki artık kendi yalanlarına inanmaz olur. Bir süre sonra da, utanç içinde kıvranarak, inme geçirir.

Mışkin’in ikircilliğini kestirmek için, o kahramanı *Cinler*’deki Stavrogin’e bağlayan yakın ilişkiyi bilmek gerekir. Bu iki adam birbirinin karşısavı

gibidir, ikisi de doğduğu çevreden kopmuş birer aristokrattır; ikisi de kendi yarattıkları çılgınca karışıklıkların dışında durur, ikisi de kazanmayı pek umursamadıkları bir oyunda ustadır. Ama Stavrogin, Mışkin'in tersine, acımasız ve duyarsız biridir. Ötekinin acısına aldırmaz, tabii ondan sapkın bir haz duymuyorsa. Genç, yakışıklı, zengin, akıllı biridir; doğayla toplumun bir bireye verebileceği her şeyden payını almıştır; işte bu yüzden dipsiz bir sıkıntıya gömülmüştür benliği; arzusu kalmamıştır, çünkü her şeyi vardır.

Burada roman kahramanlarının "özerkliği" üstünde duran geleneksel bakışı reddetmek gerekiyor. Dostoyevski'nin defterleri Mışkin'le Stavrogin'in kökenlerinin ortak olduğunu kanıtlar. Bu iki kahraman ilgisizliğin ruhsal anlamıyla ilgili tek bir soruya verilmiş, varsayıma dayalı olduğu için çelişkili iki yanıtı simgeler. Bu soyut ifadenin arkasında, *Yeraltından Notlar*'da başlayıp *Karamazov Kardeşler*'e, dek derinleşe derinleşe ilerleyen bilinç incelemesini görmek gerekir.

Budala'yı ve *Cinler*'i yazdığı dönemde, Dostoyevski'nin yaşamı ne durumdadır? Yeraltının açığa çıkarılması nihilizmin açığa çıkarılmasıdır. O dönemde, Dostoyevski'nin dini Bielinski'nin etkisine karşı şiddetli bir tepkiden, Rus entelektüelleri arasında ortalığı kasıp kavuran entelektüel tanrıtanımazlığın reddinden başka bir şey değildir. Kabul etmek gerekir ki yazar kendini nihilizme kaptırmıştır, ama bu nihilizm yalnızca bir yük değildir, hâlâ romantik değerlerin sağlam olduğuna inanan bir dünyada bir bilgi, hatta güç kaynağıdır.

Yeraltının açığa çıkarılmasının bu etkisini yazın alanında da kolayca görebiliriz. Dostoyevski'nin o zamana dek yaşadığı en verimli dönemdir bu, o sıralarda ortaya çıkardığı yapıtlar öncekilerden çok ama çok üstündür. Yazarın zindandan çıktıktan sonra kendini "kedi gibi canlı" hissetmesi yalanlanmamıştır. Ama Dostoyevski'nin her zaman dengesiz ve düzensiz bir durumda olan yaşamı o sıra en dengesiz ve en düzensiz olduğu süreçten geçiyordur. Nihilizmin enerjisi özellikle kendi kendini yıkıma sürüklemenin türlü türlü yollarına yönelmiştir.

Buna karşın, bir başka şey daha vardır; Dostoyevski arada sırada, örneğin Polina Suslova'yla birlikteyken, yenik adam rolünü oynamayı sürdürse de, kimi zaman daha önce hiç olmadığı kadar sözünü dinlettirdiği olur. İnsan ve yazar olarak kişiliği her geçen gün daha güçleniyordur; etkisi daha o zamandan farklı çevrelerde hissedilmektedir. Bu kez 1846'da olduğu gibi bir saman alevi, çabucak dağılacak bir yanılsama değildir bu; yaşantısı yeraltını tanımlayan o Öteki'ye saplanıp kalma anlayışından birçok bakımdan arınmıştır. Bir Mışkin'in ve bir Stavrogin'in yaratılması da bu değişimi yansıtır. Dostoyevski artık en az egemenlik altındakiler kadar, belki de onlardan da fazla egemen kişilerle ilgilenir. Kimi zaman romancının kendi içinde Mışkin ve Stavrogin gibi iki karşıt kişiyi barındırdığına şaşırır insanlar; onun kişiliğinin ürkütücü olabileceğini düşünürler. Ne var ki Mışkin'le Stavrogin arasındaki farkın hem çok büyük, hem de ufacık olduğunu anlamak gerekir. Sonuç olarak, bu bir perspektif sorunudur yalnızca.

Mışkin'in saflığının, kadınlar karşısında elde ettiği önemli sonuçlar karşısında, onun Aglaya için yarıştığı rakibi, prensin en saf değil de en kurnaz, en şeytan insan olabileceğini düşünür. *Cinler*'de de benzer bir olay yaşanır. Stavrogin'in yüreklilik gösterisi yaparak evlendiği topal, yarı deli, ama gönül gözü açık kadın, onu önce günün birinde Rusya'yı kurtarmak için ortaya çıkacak kahraman ve aziz olarak görür. Dolayısıyla, Mışkin'in Stavrogin, buna karşılık Stavrogin'in de Mışkin olup olmadığı sorulabilir. En aşırı gurur, engelle karşılaşmadığında ya da mazoşizm tuzağına düşmediğinde bile, algılanması en güç gururdur, çünkü kibrin istediği bayağı doyumları gerçekten küçümser. Ara tutumlardan çok gerçek bir alçakgönüllülükle karışır. Sonuç olarak, kişinin gerek kendinde, gerekse ötekinde, bu iki ucu birbirine karıştırmasından kolay bir şey yoktur.

Dostoyevski'nin kendini art arda ya da döne döne bir Mışkin'in, bir Stavrogin'in yerine koyduğu anlamına gelmez bu, ama o iki kahraman yazarın, kendi davranışlarının ahlaki değeri üstüne düşündüğünde, aralarında kaldığı iki karşıt görüşün kurgusal gelişimini oluşturur.

Budala’yı yazmayı tasarlamak, kusurlarıyla değil de yetkinliğiyle ötekinden ayrılan bir kahraman düşünmek demek, kendi suçsuzluğunu ileri sürmek, tüm suçu ötekine yüklemek demektir. Bunun tersine, *Cinler*’i yazmayı tasarlamak, kopukluğuyla bir tür ahlaki ve ruhsal bozulmayı yansıtan bir kahraman düşünmek demek de yeraltının zembereklerini söküp sonra yeniden takan bilinci herhangi bir biçimde üstün olarak görmeyi reddetmek demektir. “Kopukluk” kişinin kendi gururunu alt ettiğini kanıtlamaz, onun kanıtladığı tek şey köleliğin efendilikle değiş-tokuş edildiğidir; roller tersine dönmüştür, ama özneler arası ilişkinin yapısı aynı kalmıştır.

Bu ikili yaratı Dostoyevski’nin nasıl biri olduğunu açıkça ortaya koyar. O Bay Teste gibi, kaynaşıp duran yeraltında ele geçirmeyi başardığı görece özerklikle yetinemez. Ben’le Öteki arasındaki sonsuz anlaşmazlığın onun aleyhindense lehine geliştiğini görmek kendisine yetmez. Katlanılmaz olan şey zaten o anlaşmazlıktır. Nihilizm ondaki ilişki kurma gereksinimini yok edemez.

Mışkin’le Stavrogin, özünde, romancının birbirine karşıt iki imgesidir. *Budala*’yla *Cinler* dairesel romanlardır; roman evreninin çevresinde dönüp durduğu bir merkez noktadan hareketle gelişirler. Bunu estetik bir yaratı imgesi olarak görmek gerekir. Ama bu yaratının anlamı bir romandan ötekine değişir. Dostoyevski *Budala*’yı yazarak kafasındaki ilk kusursuz insan düşüncesini aşmadıysa da, *Ezilenler* için *Yeraltından Notlar* neyse, *Budala* için de *Cinler*’in o olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Burada, ilkinden daha üst düzeyde gerçekleşen, dolayısıyla estetik ve manevi meyveleri daha da dikkat çekici olan yeni bir kırılma yaşanmıştır.

Bu üstünkörü çözümleme göz önüne aldığımız yapıtların “varoluşsal” anlamına yalnızca dokunup geçiyor; oysa özellikle ikincil kahramanlar değerlendirilmelidir. Kaldı ki, bizim tek istediğimiz şey, Dostoyevski yaratısının her zaman yaratıcının kendisini ve onun ötekiyle olan ilişkilerini konu alan ateşli bir sorgulamaya bağlı olduğunu göstermektir. Kahramanlar bu ilişkileri tanımlamayı hedefleyen denklemlerin X ve Y’leridir her zaman.



Stravrogin’in de *modelleri* vardır. Roman yaratısının derinlemesine öznel özelliğini yalanlamadan, o modellerden alınan öğeler keşfedilebilir. Kişinin kendini bilmesi sürekli olarak ötekinin bilinmesiyle dolaylı kılınır. Dolayısıyla, “özyaşamöyküsü kaynaklı” kahramanlarla öyle olmayanlar ayrımı yüzeysel bir ayrımdır; yalnızca yüzeysel yapıtlarda etkili olur; ne Ötekiyle Ben arasında önceden var olan aracıları açığa çıkarabilen, ne de yeni aracılara olanak sağlayabilen yapıtlarda. Yapıt derin olduğunda, sözcüklerin genel anlamlarıyla, “buluş”tan ya da “imgelem”den de, “özyaşamöyküsü”nden de söz edilemez.

Stravrogin’in önemli modellerinden biri Petraşevski’nin çevresinden –romancının bu devrimci grupla sık sık görüşmesi dört yıl zindan cezası almasına neden olacaktır– Nikolay Speşnev’dir. Zengin bir toprak sahibinin oğlu olan Speşnev, Avrupa’da uzun süre kalmıştır. Dönemin tanıklıkları ondaki *Cinler*’in kahramanını akla getiren, “hem gösterişli, hem de uğursuz”, “Byron’vari” tutumları doğrulamaktadır. Petraşevski Speşneve “maskeli adam” der, Bakunin de ondaki soylu havaya hayrandır. Fyodor Mihayloviç, doktoru ve arkadaşı Yanovski’nin doğrusunu söylemek gerekirse çok geç tarihli anlatısına inanacak olursak, Petraşevski’nin çevresiyle görüştüğü dönemde, Speşnev’le arasında gizemli bir bağ olduğunu kabul etmiştir: “Onunlayım, onunum”, demiş yazar, “Mephistopheles’imi buldum”.

Speşnev hiç kuşkusuz Dostoyevski’nin yaşamında birkaç yıl önce Şidlovski’nin oynadığına benzer bir rol oynar biraz. İşte romanda da, Stavrogin’le öteki ecinniler arasında bu usta-çırak ilişkisine rastlanır. Yeraltı yansılaması, önceki yapıtlarda sık sık işaret edilen rakibe öykünme, bu romanda zihinsel, ruhsal, hatta “dinsel” bir boyut kazanır. Dostoyevski her iletinin yayılmasında, o ileti bütünüyle akla uygun olmak istese de devreye giren akıldışı öğeyi ortaya koyar. Yeni bir bakış açısı ancak gerçek müritlerin heyecanını uyandırdığı sürece insanların ilgisini çeker.

Tüm ecinniler o Stavrogin adlı karşı mesihin ağzının içine bakar. Herkes ondan dinsel sözcüklerle söz eder. Stavrogin onların “ışığı”,”yıldızı”dır; onun önünde “Ulu Tanrı’nın önünde”ymiş gibi eğilirler; ondan dilenen şeyler çok alçakgönüllü dualardır. “’Çıkıp gittiğinizde ayağınızı bastığınız yerleri öpmeyecek miyim sanıyorsunuz?’ [dedi Şatov taptığı adama,] ‘Yüreğimden söküp atmak elimde değil sizi, Nikolay Stavrogin!’”[19] Tüm felsefesi hiçbir şeye kanmamak olan Verhovenski de gizemli kahramana boyun eğer:

“Benim Tanrım sizsiniz! Hiç kimseye bir kötülük ettiğiniz yok, herkes nefret ediyor sizden. Herkese, sizinle eşitlermiş gibi bakıyorsunuz, gene de korkuyorlar sizden... Öndersiniz siz, bense solucanınız.”[20]

Küstah subay yeraltı kahramanı için neyse, Stavrogin de *Cinler* için odur, kişinin kendisi saltık olmak isterken önünde sonunda saltığa dönüştürdüğü aşılmaz bir engeldir. Engel izleği, tüm yeraltı izlekleri gibi, *Cinler’de* neredeyse mitik bir boyut kazanır. Stavrogin düello yapmayı, daha doğrusu babasına büyük bir hakaret ettiği adama hedef olmayı kabul eder. Mermilerin karşısında öylesine büyük bir aldırışsızlık sergiler ki aklı başından giden rakibi ona nişan almayı beceremez, işte yeraltına egemen olunmasını sağlayan şey her zaman bu kendine söz geçirme özelliği olmuştur.

Tiksinilen rakiple kaynaşma arzusu burada temel anlamını açığa vurur. Gururlu kişi tanrı olmaktan vazgeçmez; asıl bu nedenle Stavrogin’in karşısında ruhu nefretle dolu olarak dize gelir; gelip gelip engele çarpmaktadır, çünkü bir tek ona inanır, o olmak ister. Yeraltı kahramanının olağandışı aşağılığı, rakibinin karşısında felce uğraması, kendisinin yol açtığı çatışma düşüncesi karşısında korkuya kapılması, tüm bunlar, *Cinler*’in ışığında, kuşkusuz akla yatkın olmasa da bütünüyle anlaşılır ve tutarlı bir hale bürünür. “Üç kişilik yaşam” son derece anlamlıdır. Mürit, taparcasına bağlı olduğu kişinin göz diktiği kadının gönlünü çelmekten vazgeçer; dolayısıyla, göksel şölenin kırıntılarını toplamasına izin

verileceği umuduyla, onun hizmetçisi –insanın “komisyoncusu” diyesi geliyor– olur.

Tapınılan kişinin özelliği kendisine hayran olanlara engel olup onlara işkence etmek olduğu için, onunla ancak acı aracılığıyla ilişki kurulabilir. Mazoşizm ve sadizm yeraltı gizemciliğinin dinsel eylemlerini oluşturur. Çekilen acı mazoşiste tanrısal cellada yakınlığı hissettirir; çektirilen acı da sadiste kutsal gücünü kullanırken o cellada dönüşme yanılsamasını yaşatır.

Ecinnilerin Stavrogin’e tapmaları, kimi zaman Batılıları Dostoyevski’yi fazla *Rus* görmeye iten izleklerden biridir. Buna karşın, Dostoyevski yeraltının bütünüyle psikolojik betimlemelerine hiçbir şey eklemez. *Cinler* daha önceki tüm yapıtlarda var olan bir anlamı örtüklükten kurtarıp açık hale getirir. Örneğin Trusotski’nin St. Petersburg yolculuğuna utanç verici bir hac gibi bakmak yerinde olmaz mı? Burada söz konusu olanın basit bir eğretileme olduğu söylenebilir. Belki öyledir, ama eğretilemeden eğretilemeye gidildikçe, en sonunda epey tutarlı bir bakış açısı kendini gösterir. Ebedi kocanın kendi seçtiği kadını taparcasına hayranlık duyduğu kişinin önüne çıkarmak için gösterdiği “doğaya karşı” çabalar, ilkel dinlerin kurbanlarına; kan, cinsellik ve gece tapınmalarında müritlerden beklenen barbarca ayinlere benzer. Ecinniler de kadınlarını Stavrogin’in yatağına sürükler.

Yeraltı tutkusunun dinsel özelliğine *Kumarbaz’da* da rastlanır, ama *Uçitef*’ın betimlediği bir kadındır, kullandığı dil de bizi şaşırtmaz, çünkü bütün Batı şiir geleneğinin dilidir o. Bununla birlikte, halk ozanlarının bu dili Hıristiyan gizemciliğinden aldığını ve Ortaçağ’dan Baudelaire’e ve Claudel’e dek Batı dünyasının büyük ozanlarının bu gizemci imgeleri basit bir söz sanatıyla asla karıştırmadığını unutmamak gerekir; onlar yapıtlarında her zaman kutsalın ana gücünden birazını korumayı ya da keşfetmeyi başarmışlardır, gerek tadını çıkarmak için, gerekse kutsallığa karşı olan yanları açığa vurmak için. Dostoyevski, ilk yapıtlarından beri kullandığı tutkulu söz sanatının ardında, şimdi putatapar bir derinlik

keşfeder; aynı devinimle, kendi yazgısının doğaüstü gerçekliğine dalar ve Batı şiiri gizeminin derinlerdeki kaynaklarına doğru ilerler.

Yeraltı yaşamı kinle Stavrogine öykünmedin Adı “haç taşıyan” anlamına gelen Stavrogin Ecinnilerin karşısında İsa’nın yerini ele geçirir. Yıkıcı Ruh Pyotr Verhovenski’yle ve onun babası, Stavrogin’in de manevi babası olan –çünkü onun öğretmeni olmuştur– yaşlı Verhovenski’yle birlikte şeytanca bir tür karşı-üçleme oluşturur. Nefretin evreni en ufak ayrıntılarına dek tanrısal sevginin evrenini yansılar. Stavrogin’le ardında sürüklediği Ecinniler tanrıbilimsel adı cehennem azabı olan tersine bir kurtuluşu kovalar. Dostoyevski, Kilise babalarının ve Ortaçağ’ın yorumlarının işlediği biçimiyle, *Kutsal Kitap’ın* büyük simgelerini yakalar yeniden, ama tersten. Ruhsal yapılar da *ikili’dir.* Onları betimleyen tüm imgeler, eğretilemeler ve simgelerin iki anlamı vardır; yapılar Hıristiyan yaşamında olduğu gibi göğe, birliğe, Tanrı’ya ya da *Cinler*’de, olduğu gibi aşağıya, demek ki varlığı parçalayan, sonunda da yıkımı getiren ikiliğe yöneldiği ölçüde, tersten yorumlandırılmalıdır.

Bir kadın, âşık için neyse; rakip, kıskanç için neyse; rulet, kumarbaz için neyse; Hegel’in “tanrısallığın canlı örneği” olarak gördüğü Napoleon, Raskolnikov için neyse, Stavrogin de Ecinniler için odur. Stavrogin daha önceki tüm yeraltı ilişkilerinin bireşimidir. Romancı hiçbir şey eklemez, hiçbir şey çıkarmaz; sergilediği kesinlik tüm bir olay dizisinin özünü ya da nedenini ortaya çıkaran bir olaybilimcininkini andırır. Onun yorum yaptığı söylenemez; olayların karşılaştırılması onların derinlerdeki kimliğini açığa vurur, bin bir türlü dağınık varsayımı birdenbire tek ve çarpıcı bir apaçıklıkta toplar.

Kendine tapmak için Tanrı’ya başkaldıran kişi her zaman en sonunda Öteki’ye, Stavrogin’e tapmaya başlar. Yalın ama derin sezgi, *Suç ve Ceza*’da, başlayan yeraltı psikolojisini doğaötesi bağlamında aşma işini tamamlar. Raskolnikov özünde öldürdüğü tanrının yerini almayı başaramayan adamdır, ama başarısızlığının anlamı saklı kalır; *Cinler*’in ortaya çıkardığı şey bu anlamdır. Stavrogin kesinlikle ne *kendinde*, ne de

hatta *kendi için* tanrıdır; Ecinnilerin hepsinin gösterdiği saygı köle saygısıdır ve dolayısıyla hiçbir değeri yoktur. Stavrogin *Ötekiler için* tanrıdır.

Dostoyevski felsefeci değil, romancıdır; tüm yeraltı olaylarının birliğini zihinsel olarak ortaya çıkardığı için yaratmamıştır Stavrogin karakterini; tersine, o Stavrogin karakterini yarattığı için o birliğe ulaşmıştır. Yeraltı psikolojisi kendiliğinden her zaman daha sağlam ve daha sert yapılara yönelir. Efendilik efendiliği çeker, kölelik köleliği çeker. Arzu duymayan efendi çevresinde yalnızca köleler görür ve yalnızca kölelerle karşılaştığı için arzu duyamaz. Doğaötesine uzanan şey yeraltı psikolojisinin acımasız mantığıdır.

Kaldı ki, Dostoyevski'deki sezginin felsefi bir anlamı da vardır. Descartes'tan Nietzsche'ye dek, tüm Batı bireyciliğiyle söyleşmeye çağırır. Bireyciliğin iki peygamberinde Dostoyevski'nin İkiz deneyimine oldukça benzer bir deneyime rastlandığı için, o söyleşmeyi zorunlu kılar.

Descartes'çı deneyimin içerdiği tüm ikiye bölünmeleri göstermek için, Georges Poulet'nin *Etudes sur le temps humain*'deki denemesindeki{21} gibi, Baillet'nin yazdığı yaşam öyküsüne bakmak gerekir. Eleştirmen "Descartes'ın esrikliğinde, aydınlık bir yan olduğu gibi bir karanlık yan da... olduğu"nu gösterir; "Bu iki yan... acıklı biçimde birbirinden ayrıdır". Felsefecinin zihni bir "sarkaç devinimi"nin etkisi altındadır; "siklotiminin salınımı"na boyun eğmiştir. Poulet felsefecinin içindeki o "düşman kardeş"ten bile söz eder. "Kendini zamansızlığa konumlandıran bir zihinle yalnızca karanlık ve karmaşık bir süre yaşayan başkaları arasında parçalanmış bir zamanın büyük acısı"nı tanımlar. İşte "egemen" Descartes'ın yanında "kendisini egemenliği altına alıp aşan bir gücün yolundan ettiği" bir Descartes vardır. Demek ki "içimizdeki yeraltında varlığını sürdüren ve üstümüzdeki etkisi asla kesilmeyen... iç sıkıntısının o karanlık bölgesine gireriz". Yeraltındaki bu ikiye bölünme deneyiminin felsefecinin izlediği yoldaki en temel öğelere sıkı sıkıya bağlı olduğunun anlaşılması gerekir. "Amacında bir olan araştırması, yönteminde ikilidir."

Baillet Descartes’ın *Songe*’da (Düş) kendisini gördüğü haliyle, tuhaf yürüyüşünü betimler bize:

“Sokakta yürüdüğünü düşünürken, gitmek istediği yere doğru ilerleyebilmek için sola doğru yatması gerekiyordu, çünkü sağ tarafında dengesini koruyamamasına yol açan büyük bir zayıflık hissediyordu”.

Georges Poulet bu yürüyüşü “o ikiye bölünmüş yaşamın simgesel görüntüsü” olarak değerlendirir. Burada, o da dengesiz biçimde yürüyen, tüm Dostoyevski kahramanları arasında belki en çok “ikiye bölünmüş” olan Ivan Karamazov’u düşünmeden edebilir mi insan? Alyoşa ağabeyinin uzaklaşmasını izler ve sağ omzunun sol omzundan daha aşağıda olduğunu fark eder.

Baillet’de, son olarak, *Öteki*'nin sanrısını betimliyormuş gibi görünen bir bölüm vardır:

“Tanıdığı birine selam vermeden geçtiğini fark edince, nezaket gereği geri dönmek istedi ve kiliseye doğru esen bir yel onu sertçe itti”.

Bu sessiz karşılaşma aynı zamanda Nietzsche’ye Zerdüşt kişisini “veren” ünlü Rapallo keşfini (Ocak 1883) andırır. Yazar Portofino yolunda, kendisine hiçbir şey söylemeksizin yanından geçip giden kahramanını görür. Nietzsche bu tuhaf olayı deneyimin doğası üstüne hiç kuşkuya yer bırakmayan bir şiirde anlatmıştır:

“Da, plötzlich Freundin! wurde Eins zu Zwei – Und Zarathustra ging an mir vorbei{22}...”

Batı bireyciliği, tarihi boyunca, Ortaçağ felsefesinde Tanrı’ya özgü olan ayrıcalıkları yavaş yavaş üstlenmiştir. Burada söz konusu olan basit bir felsefe tarzı, öznelliğe duyulan geçici bir hayranlık değildir; Descartes’tan beri, *cogito ergo sum*’dan başka başlangıç noktası kalmamıştır. Kant, keyfi bir uzlaşmayla, öznelciliğin vanalarını bir süre kapalı tutmayı başarmıştır, ama gerçeklik sonuca ulaşmak zorundadır ve sonunda vanalar patlar. Saltık idealistlik ve Prometheusçu düşünce Descartes’çılığı aşırı sonuçlara vardıracaktır.

Çağdaş dünya ortaya çıkarken, genel anlamda insanlara ya da bireylerin hepsine değil de özel olarak her birimize kalan bu sonsuz güç nedir? Ölmekte olan bu Tanrı nedir? *Kutsal Kitap*'ın Yehova'sı, İbranilerin rakip kabul etmeyen kıskanç Tanrısıdır. Sorun hiç de tarihsel ve akademik değildir. Gerçekte önemli olan, bütünüyle çağdaş bireyler olarak her birimize düşen girişimin anlamını belirlemektir. Her türlü çoğulculuk burada dışarıda bırakılmıştır. Yahudi-Hıristiyan geleneğinin biricik Tanrısıdır özel niteliğini Batı bireyciliğine veren. Her öznellik gerçeğin varlığını bütün olarak kurmalı ve *Ben Benim*[23] demelidir. Çağdaş felsefe öznelliği varlığın biricik kaynağına dönüştürürken bu gerekliliği kabul etmiştir, ama bu kabul soyut kalır. Yalnız Nietzsche'yle Dostoyevski işin, her insana dayatılsa da, tam anlamıyla insanüstü olduğunu anlamıştır. Kendini tanrılaştırma, onun içerdiği çarmıha gerilme, Ortaçağ evreninden birdenbire çağdaş nihilizme geçen tüm Petersburglu küçük bürokratların dolaysız gerçeğini, gündelik etkinliğini oluşturur.

Gerçekte önemli olan, ölü Tanrı'nın mirasçısının, biricik oğlunun *kim* olacağını bilebilmektir, idealist felsefeciler sorunu çözmek için BEN yanıtını vermenin yeterli olacağına inanır. Ama Ben öteki nesne Ben'lere bitişik bir *nesne* değildir; Ötekiyle ilişkisine göre oluşmuştur ve bu ilişki dışında değerlendirilemez. Kendini *Kutsal Kitap*'taki Tanrı'nın yerine koyma çabasını ister istemez zehirleyen de bu ilişkidir. Tanrısallık ne Ben'in, ne de Öteki'nin payına düşer; cinselliğe, ihtirasa, yazına, kısacası tüm özneler arası ilişkilere yeraltının doğaötesini yükleyen şey de bu sorunlu tanrısallıktır.

Artık doğaötesi zehrinin etkilerini bilmezden gelemeyiz, çünkü durmaksızın ağırlaşırlar. Bu etkiler XX. ve XIX. yüzyıllardan çok daha önce bile gizli, ama ayırt edilebilir biçimde kendilerini hissettirmişlerdir. Belki de huzursuzluğumuzun ilk izlerini bireyci çağın kökeninde, ilk bireycilik felsefecisi Descartes'la onun ilk dramaturgu Corneille'in aynı dönemde geliştirdiği *yücegönüllülük* ahlakında aramak gerekir. Lucien Goldmann çok haklı olarak Descartes'ın yücegönüllülük kuralını uygun biçimde doğrulayamadığını, çünkü onu *cogito'dan* çıkaramadığını söyler[24].

Akılcı bireycilikle akıldışı yücegönüllülük ahlakının birlikte ortaya çıkışı anlamlıdır. Bu "yücegönüllülüğe" *Cinler*'in ışığında bakarsak, ahlakın ve duyarlılığın başkalaşımlarına denk gelen süreçleri çağdaş döneme dek birbiri ardına gelmiş bir "yeraltı" dinamiğinin başlangıcını görürüz orada.

Kendini tanrılaştırma eğilimindeki Ben, ötekinin varlığının ortaya attığı korkutucu sorunu kabul etmek istemez; bununla birlikte, o sorunu felsefi düşüncenin ötesinde, uygulama düzeyinde çözmeye çalışması gerekir. Dinamiğin ilk aşamalarında, Ben kendini rakiplerini alt edecek denli güçlü hisseder. Ama üstünlüğünü kendisine kanıtlaması gerekir. Aradığı kanıtın gözüne doyurucu gelebilmesi için, rekabetin dürüst olması gerekir. Gereken çözüm hiç kuşkusuz yücegönüllülüktür. Kazananla kaybeden açıkça birbirinden ayrılsın diye "*fair-play*" kurallarına uyulmalı ve Öteki'nin de uyması sağlanmalıdır. Her zaman "ortak çıkar" ileri sürülür, çünkü bu manevradaki bencil amaç gizlenmelidir. Öte yandan, yücegönüllülük ahlakı ondan sonra gelenlerden çok daha az "yeraltına özgü'dür, ama Ben'in kendisine *kanıt* rejimini dayatması anlamında yine de yeraltının bir parçasıdır. O kendi tanrısallığına, demek ki ötekinden üstün olduğuna inanır inanmasına ama somut bir kanıtlama olmadan da yapabilecek denli inanmaz; içini rahat ettirmesi gerekir.

Descartesçı "yücegönüllülük"ten romantizm öncesi "duyarlılığa" geçiş bilinç çatışmasının ciddi biçimde şiddetlenmesine bağlıdır. Ben Öteki'yi, tüm Ötekileri köleleştirmeyi başaramaz. Bireyciliğin ilk yüzyılı boyunca, az ya da çok sağlamca Ben'i temel alan "tanrısallık" bundan böyle Öteki'ye doğru kaymaya başlar. Bir yandan da eli kulağında olan bu felaketi engellemek için, Ben rakipleriyle anlaşmaya çalışır. Bireycilikten vazgeçmez, ama onun sonuçlarını etkisiz hale getirmeye çalışır. Ötekiyle doğaötesi bir saldırmazlık antlaşması imzalamaya çabalar. XVIII. yüzyılın başında, tüm insanlar Devrim'in zincirinden boşanmasını ve serbest rekabetin zaferini geciktirmek istercesine birbirlerine sığınırlar; ama bu yumuşama kökeninde bütünüyle taktikseldir, gerçek sevgiyle uzaktan yakından ilgisi yoktur.

Corneille'in "yücegönüllülüğü" biraz isteriye kaymıştır. O dönemde sadizmle mazoşizmin yazın alanında baskın çıkmasına şaşırmamak gerekir. Çağdaşlar olan bitenin farkına seyrek varır, çünkü kendileri de diyalektiğin bir parçasıdır. Örneğin Diderot, Richardson'un kahramanlarının "soyluluğu"na ve "inceliği"ne hayran kalır. Yorumla yapıtın nesnel anlamı arasındaki ayrım *Ezilenler*'de gözlemlediğimiz ayrımı anımsatır.

Felsefecilerin basitçe yadsıdığı Hıristiyanlık XVIII. yüzyılın sonunda yön değiştirip yeraltında yeniden ortaya çıkar. İşte o zaman, roman alanında, yalnızca büyük romancıların uzak duracağı "Manicilik" ortalığı kasıp kavurur. Yazın hem "öznel", hem de "nesnel" olur; yeraltındaki ikiye bölünmeler artar; biraz daha sonra, varlığı Ben'le Öteki arasındaki bocalamanın doruk noktasına denk düşen İkiz de en kaygılı yazarların yapıtlarında ortaya çıkar. Yazın Ben'le Öteki'nin çatışmasında işe koşulmuştur; bugün de bildiğimiz aklayıcı rolüne soyunur. Rousseau tanrısal adaletin karşısına çıkarken yanında *itirafların* olacağını söyler...

Eleştirmen Bielinski, Dostoyevski'yle bağlarını bütünüyle koparmadan kısa bir süre önce, arkadaşlarından birine şöyle yazmıştır: "Rousseau'nun *İtiraflar*'ını bitirdim, okudukça tiksindim o beyefendiden, nasıl da benziyor Dostoyevski'ye, o da insanoğlunun kendisini kıskandığına, kendisine işkence ettiğine inanır".

Yazar haksız sonuçlara varmıştır, ama bu yaklaşımın derinlerinde bir gerçek de vardır. Dahi Dostoyevski'deki bilinç verili değil, ele geçirilmiş bir şeydir ve Rousseau'nun yapıtının da Rus yazarınkilere çok benzer saplantıları asla açığa vurmadan yansıttığını kabul edersek, bu ele geçirme işinin hiç de kaçınılmaz olmadığını, neredeyse mucizevi olduğunu anlarız. "Üç kişilik yaşam düşü"nün başyapıtı *Yeni Héloise*'dir, bu roman *Ezilenler*'deki öğeleri devreye sokar, onu ayrıca *Ebedi Koca*'nın ışığında da okuyabiliriz. Dostoyevski'de olduğu gibi, Rousseau'da da, cinsel aşağılık takıntısı Ben'i rekabete iter, ama aynı zamanda kendini bütünüyle bu rekabete adamasını yasaklar; Ötekiyle coşkun kardeşlik bu çatışmayı iyi kötü gizler, ama onu

ortadan kaldırmaz. Kuznetskli Yeni Héloise, Clarenslıdan daha az zarif, daha az dengeli, daha rahatsız edicidir, ama bir o kadar “içten’dir.

Ezilenler’deki söz sanatı Rousseau’ya dayansa da, önce çıplak gerçekliğiyle kavranabilecek bir deneyime eklenmez. Söz sanatıyla deneyim birdir. Sibirya mektuplarının bize gösterdiği şey tam da budur. İlk Dostoyevski’nin romantizmi yazarın en sonunda “kendi yolu”nu bulduğu gün düzelttiği basit bir yazın hatası olarak düşünülmemelidir. Kaldı ki, yol diye bir şey yoktur; daha kimse bir yol açmamıştır. Rousseau, *Ebedi Koca*’ya denk bir şey hiç yazmamıştır; Fransız romantizminin elinde *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları* vardır, ama hâlâ *Yeraltından Notlar*’ını beklemektedir. Dostoyevski’nin deha işi yapıtı engin yalan zemininde ansızın ortaya çıkan gerçeklik parçasıdır, ilk Dostoyevski hiç kuşkusuz kendine yalan söyler, ama yineleyip durduğu yalan o sıralar gözde olan kitapların, kibarlar âlemi konuşmalarının ve hatta neredeyse doğanın kendisine fısıldadığı yalandır. O Dostoyevski kendisiyle ve ötekiyle olan ilişkilerini çevresindeki kültürlü insanlarla aynı bilinç düzeyinde yaşamayı dener. Bununla birlikte, bunda başarılı olamadığı için kötü bir romantiktir ve gerçekten sıra dışı bir yazgı şansını içinde taşımaktadır. Dostoyevski romantizmin özünden yoksun olduğu için kötü bir romantik değildir, tersine o özden gereğinden de fazla vardır kendisinde, her an delilik ya da deha yoluna sapmaya hazırdır. Kendisini Turgenyev tarzı saygıdeğer ve seçkin yazarların, demek ki Batı romantizminin tüm iyi öğrencilerinin rahatsız edici *ikizi* gibi görür. Romantizmi tanımlayan çelişkiler onun içinde öylesine şiddetlidir ki onlardan uzak duramaz. Yeraltı kahramanı *Notlar*’da bize bu başarısızlığın mekanizmasını betimler ve kendi durumunu tüm Rus romantizmininkiyle bir tutar. Rus, diye yazar, “güzel ve yüce” duruşu sonuna dek koruyamaz; kendisinin aslında gizlemesi gereken o iğrenç yarısını her zaman biraz gösterir. Gerçek bir mujik olarak, önünde sonunda kendi tiyatrosunun saygınlığını ve görkemini yerle bir eden bir zevksizlik, bir soytarılık yapar hep.

Rusların Avrupalı modellere öykünmesi her zaman zorlama olmuştur, her zaman parodiye kaçmaya hazırdır. Dolayısıyla, Rusların en niteliksiz yazın

yapmacıklıklarıyla deha işi gerçekçilik arasında seçim yapmaktan başka çareleri yoktur. Büyük Rus romantikleri her zaman kendi yazınsal ve ruhsal eğilimlerine karşı Batılı benzerlerinde çok seyrek rastlanan bir öngörü sergilemişlerdir – bu bir gerçektir. Puşkin *Yevgeni Onegin*'i, Gogol *Ölü Canlar*'ı, Lermontov *Zamanımızın Bir Kahramanı*'nı yazmıştır; son olarak da, hepsinin en dengesizi olan Dostoyevski aynı zamanda en dahi olandır. Yansılamak rekabet kendisinde öyle keskin bir biçim kazanır ki ödünç aldığı hiçbir maske onu kalıcı olarak görünmez kılamaz; dolayısıyla da, yazar "usta işi" bir yapıt yaratmak için gerekli olan asgari denge ve oturmuşluktan asla yararlanamaz.

1840 yılında Rusya Avrupa'dan belli ölçüde "geri kalmıştır"; çok anlamlı biçimde, barok romansılığını, Rousseau duyarlılığını, *Sturm und Drang*'ı, 1830 romantizmini birbirine karıştırır. Genç Dostoyevski karmakarışık biçimde Schiller'in *Haydutlar*'ını, *Notre-Dame'ın Kamburu*'nu, *Chatterton*'u, Lamartine'i, Byron'ı ve... Corneille'i okur. Bu son seçiminin bize şaşırtıcı gelmesinin tek nedeni yazın tarihimizin farklı dönemlerini özenle ayırmaya alışkın olmamızdır. Altı yaşında "Tanrı olmak istiyorum," diyen çocuktan tumturaklı tumturaklı "Kendimin efendisiyim ben, tıpkı evren gibi," diyen yeniyetmeye kolayca geçilir, işte o aynı yeniyetme o dönemde ağabeyi Mihaile şöyle yazmıştır: "Ya Corneille? *Le Cid*'i okudun mu? Okusana sefil şey, oku da Corneille'in önünde diz çök. Ona hakaret ettin."

Dostoyevski'nin, yeniyetmeliğinden yaşlılığına dek, Batı Avrupa'da yaklaşık üç yüzyıla yayılan Ben mitolojisinin tüm evrelerini kat etmesi dikkat çekicidir. Öte yandan, bireyci mitlerin bu olağanüstü kullanımı çağdaş duyarlılığın birliğini doğrular. Dostoyevski *Yeraltından Notlar*'dan sonra, bireyciliğin bütünüyle romantik biçimlerini betimleyerek aştıysa da, bu kez yeni biçimlere, özellikle de Prometheus'çu üstinsanlığa takılır. 1863'te, Rus yazar Alman ya da Fransız benzerlerinden hâlâ otuz, elli yıl, hatta iki yüzyıl geridedir; birkaç yıl içindeyse, herkesi yakalayıp geçecektir çünkü üstinsan miti Batı imgelemini sarmadan önce, Dostoyevski bu miti reddedecektir.



Kimi zaman dinsel önyargının *Cinler*'in anlamını çarpıttığını ve romancının iyi önsezilerine bağlı kalsa nihilizmden kurtulamayacağını okuruz. Burada çifte bir yanlış vardır. İlki Hıristiyan simgeciliğinin roman yapısından ayrılmasında yatar. Daha önce de gördüğümüz üzere, psikolojik yeraltından güçlükle çekip çıkarılan gerçekler o simgeciliği gerekli kılar; onun etkisiyle düzenlenir ve onda kendilerine uyan bir biçim, handiyse doğal estetik biçimlerini bulurlar. Simgecilikle psikoloji arasındaki bu uyum psikolojinin Dostoyevski yaratısının düzeninde, simgecilikten önce gelmesi ölçüsünde daha da dikkat çekicidir. Romancı Hıristiyan inancının ilkelerini "açıklamaya" çalışmaz; kendi yaratısının iç dinamizmine uyar.

İkinci yanlışsa Hıristiyan simgeciliğine başvurunun nihilizmle bağdaşmayacağı düşüncesinden kaynaklanır. Simgecilikle psikoloji uyumu çağdaş bilincin Hıristiyanlığı aşmakla övündüğünde bile hâlâ Hıristiyanlığa özgü bir "biçim"in etkisi altında olduğunu kanıtlar, ama kanıtladığı başka bir şey yoktur. *Cinler*'deki Dostoyevski o dönemde tüm Avrupa'yı saran akılcılığı, bilimciliği ve yararcılığı az çok savmıştır, ama nihilizmi savdığından emin değildir. Kimi Dostoyevski eleştirmenleri, gerek yapıtını yüzeysel olarak "Hıristiyanlaştırmak" istedikleri için, gerek tersine canlarının istediği gibi Hıristiyanlıktan uzaklaştırmak istedikleri için, onun ruhsal evrimini hızlandırmaya çalışmışlardır. Bu yapıt bir bilgi aracı, bir keşif yoludur, dolayısıyla, yaratıcının kendisinin ötesindedir her zaman; onun zekâsından ve inancından ileridedir. Kaldı ki, bu da Dostoyevski'nin yine öncelikle romancı olduğunu demeye gelir.

Ecinnilerin deliliğinden ve başarısızlığından Hıristiyan seçimi çıkarılabilir. Ama başyapıtın her yerine yayılan o engin kötülük ayini karşısında bu çıkarımın ne gibi bir ağırlığı olabilir? Yararcılığın ve çağdaş uygulamacılığın bayağılıkları kesinlikle temizlenmiştir, ama öykü cehennemin güçlerine bırakılmış gibidir.

Ecinnilerin ilan ettiği şey Şeytanın zaferidir. İblisin etkisine inancın karşısında Tanrı lütfunun etkisine daha sağlam bir inanç olmalıdır.

Dostoyevski kendi içinde o sağlam inancı bulamadığından kaygılanır. Yazar kötülükten büyülendiğini fark eder ve o kaynaktan kendisine herhangi bir iyiliğin gelip gelemeyeceğini sorgular. Hemen hemen her yerde Şeytanın varlığını keşfetmek onun ekmeğine yağ sürmek, bölme işine belki onun bayrağı altında savaşılmasından bile etkili biçimde katkı sağlamak değil midir? *Tanrı'ya inanmadan cine inanmak olur mu*?[25] Stavrogin'in Tihon'a sorduğu bu soru bizi yapıtın merkezine götürür, Dostoyevski'nin kendisine sorduğu soru da budur.

Budala'daki Lebedev zayıf ve korkak biridir, ama aynı zamanda kâhince bir kötümserlikle coşan bir *Vahiy* yorumcusudur. Kutsal metni çağdaş olaylara çarpıcı biçimde uyarlar. Öğrencileri vardır, onlardan biri olan yumuşakbaşlı, emekli bir general kısa bir süre önce ölmüştür. Öğretmen verdiği derslerin o ölümde etkili olduğu düşüncesinden çok hoşnuttur.

Lebedev bir soytarıdır, ama soytarılıkları romancının tüm büyük yapıtlarında araya soktuğu kahramanlar aracılığıyla ardında koştuğu bilinç incelemesine bağlıdır. *Budala*, *Cinler*'de, demek ki kıyamet düşüncesinin ve kâhince kötümserliğin en çok etkili olduğu Dostoyevski yapıtında iyice gelişen tasaları açığa vurur. Yaratıcı kendi hoşnutsuzluğuna pis bir şeyler karıştırıp karıştırmadığını ve hepimizin kendimizi aklamak için duyduğumuz o ateşli, sonsuz gereksinimin burada yeni bir biçimle ortaya çıkıp çıkmadığını sorgular. Bu kaygıyı Dostoyevski yaratısının derinlemesine mantıklı oluşunun bir başka kanıtı olarak görmek gerekir.

Romancının kendiyle konuşmasını görebilmek için, yapıtı gerek kuşkuculuk yönüne, gerekse belki de inancın tersi olan tek parçalı ve önsel bir inanç yönüne kaydırmaktan vazgeçmek gerekir. Bu korkunç doyumsuz dinsel bilincin gelişimini, İsa'ya doğru ilerleyişinde izlemek gerekir, çünkü o dayanıksız yöntemlerle ya da aldatıcı görünüşlerle yetinemez.

Yaratıcısına en çok benzeyen kahraman, siyasal ve dinsel duruşuyla olsun, kişiliğiyle olsun, hatta fiziksel görünümüyle olsun, *Cinler*'deki Şatov'dur. Şatov beceriksiz, hantal bir adamdır, ama dürüsttür. Bu yolundan dönmüş devrimcinin Slavcı ve Ortodoks kuramlarında, romancının *Bir Yazarın*

Günlüğü'nde savunduğu ideolojiyi görürüz. Şatov'un karısı Stavrogin'le birlikte yaşamış, ama kocasına dönmüş, bir çocuk doğurmuştur. Bir gün sonra eski siyaset arkadaşları Şatov'u öldürecektir; onun mutluluğu Dostoyevski'nin en sonunda, ikinci evliliğinden sonra aile yaşamında bulduğu mutluluğu ve huzuru yankılar.

Şatov kendisine Tanrı'ya inanıp inanmadığını soran Stavrogine doğrudan bir yanıt vermez. O "Ortodoks Rusya'ya, "Rus İsa'ya inanır, "O'nun ikinci Geliş'inin Rusya'ya olacağı"na inanır. Tanrı'ya inandığını asla söylemez; en fazla ileride inanacağını söylemeye kalkar. Kimi zaman yapıldığı gibi, Şatov'un "itiraflar"ının romanın "ileti'sine ters düştüğünü savunmadan önce, o iletinin ne olduğunu belirlemek yerinde olacaktır.

Şatov'un düşüncesinin kökeni, *Cinler*'deki tüm düşüncelerin de olduğu gibi, Stavrogin'dir. Bu da sözüm ona savaştığı nihilizme bağlı olmayı sürdürür demeye gelir. Onun düşüncesi gelenek değil, gelenek ideolojisidir. Nihilizm tüm ideolojilerin kaynağıdır, çünkü tüm yeraltı bölünmelerinin ve uyuşmazlıklarının kaynağıdır. İşte bu nedenle Stavrogin'in çevresine yaydığı düşüncelerin hiçbiri birbirini tutmaz. Şatov Batıcılığa, Devrime, eski arkadaşlarına karşıdır. Slavcılık ilkesi bütünüyle olumlu olmak ister, ama öyle görünmemesine karşın, *karşı olma* onda *yana olma*'nın önüne geçer ve onu belirler.

Şatov'un "itiraflar"ı bilinçdışının bilincin içinde gizlenmesi gibi inancın içinde gizlenen, değişmez bir "inançsızlığı" göstermez bize, Dostoyevski'nin ruhsal diyalektiğinde belli bir süreci simgeler. Slavcı "düşünce" kökenleriyle ve işleviyle İsa'dan Fransa'daki Restorasyon ideolojisi kadar uzaktır. Gerçek Hıristiyanlığın yolunda ilerleyebilmek için bunun farkına varmak gerekir.

Akılcı kişi, "sırça köşkte yaşayan kişi", içinde Yahudi-Hıristiyan biçimin kendi yadsımalarından çok daha derinlere kök saldığını anlayabilseydi, hiç kuşkusuz gizem karşısında dize gelirdi. Nihilist başka bir zamanın insanıdır. *Cinler*'deki bakış açısı kuşkusuz Hıristiyanlığı çürütmeye yönelik kimi girişimlerle bağdaşmaz artık, ama o dinin acıklı başarısızlığını ortaya

çıkarır; dolayısıyla, geçmişteki tüm eleştirilerden daha sert bir suçlamaya yol açabilir.

Bu suçlamayı da mühendis Kirilov üstlenir. Ona bakılırsa, bütün kötülük İsa'nın içimizde çılgınca uyandırdığı ölümsüzlük arzusundan kaynaklanmaktadır. İnsan varlığının dengesini bozan ve yeraltını yaratan da bu asla doyurulamayan arzudur. Kirilov'un felsefi bir intihar aracılığıyla birdenbire yok etmek istediği şey de bu arzudur. O kendini birçoklarının yaptığı gibi ölümsüz olmadığı için umutsuzluktan değil, sonluluğunu bütünüyle kabul ederek özgürlüğün sonsuzluğunu elde etmek için öldürecektir. Kirilov da Raskolnikov gibi yeraltını daha büyüğü, daha katıksızı düşünülemeyecek bir gurur sayesinde aşabileceğini uman Nietzsche'ci bir kahramandır. Bu çatışma *Suç ve Ceza*'dakinin aynısıdır, ama nihilizm de, Hıristiyanlık da büyümüştür. Neredeyse birbirlerine güç kattıkları söylenebilir. Artık Kirilov, Raskolnikov'un yaptığı gibi benzerini öldürerek değil, kendisini öldürerek saltığa ulaşmaya çalışır.

Kirilov'un "düşünce"sini anlamak için, onu Stavrogin'in tüm öğrencilerinin az ya da çok bilinçli bir biçimde izledikleri tersine kurtuluşun bir üst biçimi olarak görmek gerekir. Bu ecinninin ölümü Hıristiyan çağını sona erdirmelidir; bu ölüm çileye hem çok benzer, hem de ondan bütünüyle farklı olmak ister. Kirilov hareketinin doğaötesi etkisine o kadar inanmıştır ki, bunu duyurmayı umursamaz: *Quidquid latet apparebid...* [26] İsa'ya öykünmez, onu parodileştirir; insanları kurtarma işine katkı sağlamaya değil, onu düzeltmeye çalışır. Yeraltının karşıtlar birliği burada yoğunluk ve ruhsal anlam açısından doruk noktasına taşınmıştır; hem saygı duyulan, hem de nefret edilen rakip Kurtarıcı'nın kendisidir. Alçakgönüllüce İsa'ya öykünmenin karşısında Ecinnilerin gururlu ve şeytanca öykünmesi durur. En sonunda, yeraltının özü açığa çıkarılmıştır.

IV.
Diriliş

Şatov olayı Slavcı ideolojinin aşılmasını, Kirilov olayı da nihilizmin aşılmasını başlatır, bu iki hareket de *Karamazov Kardeşler*'le tamamlanacaktır. Bu son romandaki dinginliğe *Cinler*'de hiç rastlanmaz. Stavrogin'in ruhu, anlatıya serpilmiş, öç alma amacıyla yaratılmış karikatürlere, örneğin Profesör Verhovenski'ninkine ya da yazın alanında ebedi düşman Turgenyev'den hareketle yaratıldığını anlamakta güçlük çekmediğimiz yazar Karmazinov'a yayılır. Dostoyevski'nin yazın dünyasına daha yeni girdiği dönemden kalma hınçlar yüzeye çıkar. Ecinnilerin ağzından çıkan kimi sözler Bielinski'nin sözleridir, mektuplarında rastlanır onlara. Sözgelimi, eleştirmen "yalnızca insanlığın belli bir bölümünü mutlu etmek için bile, geri kalanları şiddete başvurarak yok etmeye" hazır olduğunu söylemiştir. Köktenci bir tanrıtanımazlık ileri sürmüştür: "Tanrı, din sözcüklerinde cehaletten, karanlıktan, zincirlerden ve kırbaçtan başka bir şey görmüyorum" diye yazar 1845'te Herzene. Fyodor Mihayloviç her ne kadar onun İsa'ya saldırması karşısında korkuya kapılsa da, toplumsal mesihçiliğinden derinlemesine etkilenir.

Roman olay örgüsünü çağdaş olaylardan almıştır; özünü büyük oranda Petraşevski'nin çevresine borçludur, ama uzun yıllar boyunca Dostoyevski'nin yaşamına egemen olan adama karşı yönelir bütünüyle. Genç yazarın babası yaşıyorken asla gelişemeyen evlatlık duygularını, kendisini hiçlikten varlığa döndüren kurtarıcı Bielinski'ye yönelttiğinden pek kuşku duyamayız. Dostoyevski, Turgenyev'in grubuyla bağlarını kopardıktan sonra, bir süre daha Bielinski'yle görüşmeyi sürdürür, ama eleştirmen, daha önce de gördüğümüz üzere, eskiden kol kanat gerdiği yazardan rahatsız olmaya başlar. *İnsancıklar*'dan sonraki tüm yazılarını yerer, hatta o ilk kitap üstüne düşünmeden ortaya saçılan övgüleri

reddetmeye dek vardırır işi. Örneğin, *Ev Sahibesi* dönemindeki Dostoyevski için bir arkadaşına şunları yazmıştır: “Saçmalığın dik âlâsı artık!.. Yeni öykülerinin her biri bir başka rezillik... Dostoyevski’nin dehası konusunda ne çok aldanmışız... Ben ki eleştirmenin önde gideniyim, hiç uyanamadım...”

İçindeki doğruyla yalanı, bilinçle saf gururu birbirine karıştırması bu mektubu yeraltına özgü kılar. Bielinski genç yazarın varlığına yoğunluk kazandırdıktan sonra, o on para etmez oğlu reddedip yeniden hiçliğe iter. Dostoyevski artık eleştirmene karşı tam da yeraltına özgü biçimde, hem saygı, hem de nefret duymaktadır. *Gerçek* devrimcilerle görüşmeye başladıysa da bunu üstüne düşünüp de davaya inandığı için değil, ulaşılmaz modelle bir militan coşkusuyla çekişebilmek için yapar. Petraşevski’nin *soyut* olsa da yoğun komploların kurulduğu çevresinde, ileri sürdüğü düşüncelerindeki aşırılıkla dikkatleri üstüne çeker. O sıralar, insanlar onu “kızıl bir bayrak sallaya sallaya bir ayaklanmanın başına geçebilecek” biri olarak görür. Günün birinde, Rus köylülerin silahlı başkaldırısından yana olduğunu söyleyecektir. Ama yazınsal yapıtta bu siyasal taşkınlığın neredeyse hiç yankısına rastlanmaz. Sansür bu sessizliği açıklamaya yetmez. 1848’de, Dostoyevski *Bir Yufka Yürekli*’yle *Beyaz Geceler*’i yayımlamıştır; yapıtlarında açığa çıkan iç sıkıntısının Avrupa’yı sarsan ve Rus *entelijansiyasını* heyecanlandıran devrimci hareketlerle hiç ilgisi yoktur. Dostoyevski o dönemde *ikili* bir yaşam sürmektedir; yaşamının ideolojik yanında bütünüyle Bielinski’ye öykünmektedir; genel yaşamıysa gerçek bir büyünün etkisi altındadır.

15 Nisan 1849’da Dostoyevski, Petraşevski çevresine Bielinski’nin Gogol’e yazdığı kışkırtıcı bir mektubu okur. Grubun gelecekteki muhbiri de oradadır ve sonradan Dostoyevski’yi o okumayı olağanüstü bir tutku ve inançla yapmakla suçlayacaktır. Dostoyevski büyük bir içtenlikle mektuptaki metni onayladığı savına karşı kendini savunur, ama öne sürdüğü kanıtlar inandırıcı değildir:

“Beni ihbar eden kişi mektubun taraflarından hangisine daha çok bağlı olduğumu söyleyebilir mi?.. [Bielinski’ye mi, yoksa Gogol’e mi?]. Şimdi, sizden şu durumu göz önüne almanızı rica ediyorum: Bir düşünce ayrılığı yüzünden aramın açıldığı (bu bir sır değil; birçok kişinin bildiği bir şey) bir adamın makalesini, onu bir başucu kitabı gibi, herkesin izlemesi gereken bir çıkış yolu gibi göstererek mi okuyacağım?.. Mektubun taraflarından hiçbirini üstün tutmamaya çalışarak okudum ben onu...”

Tüm kozlar muhbirin elindedir. Neden yalan katıp raporuna gölge düşürsün? Doğruyu söylüyordur ve Henri Troyat’la birlikte, Dostoyevski’nin “sesini ve yeteneğini bir *düşman*’ının düzyazısı”nın emrine vermesine şaşırıp kalırız. Bununla birlikte, bu gizemin açıklamasını ideoloji düzeyinde aramak boştur. Bielinski doğaötesi rakiptir, Dostoyevski’nin boşu boşuna canlandırmaya kalktığı canavarsı puttur. Dolayısıyla, nefret tutkulu öykünmeyle bağdaşmayacak bir şey değildir, hatta onun önüne geçilmez karşılığıdır. İki duygu yalnızca görünüşte birbiriyle çelişir, daha doğrusu her zaman olduğu gibi çelişkinin anahtarını yine yeraltı gururunda aramamız gerekir. Dostoyevski’nin yapıtı yaşamöyküsü aracılığıyla açıklanamaz, ama belki yapıt sayesinde, yaşamöyküsü anlaşılır kılınabilir.

Dostoyevski zindandan çıktıktan sonra, önce kararsızca, sonra sertçe Bielinski’den kalan ruhsal mirastan uzaklaşır, işte o zaman, orada burada anlattığı ve mahkûm edilmesine yol açan devrimci düşüncelerin *kendi düşünceleri* olmadığını anlar. *Cinler*’in ideolojisi bütünüyle kopyadır, taklittir: “En büyük güç, her şeyi bir arada tutan bağ, insanın kendine özgü bir kanısının olmasının verdiği utançtır.” Bielinski’nin ideolojisini bırakması, yine aynı dönemde, duygusal ve romantik söz sanatını da bırakması, tüm büyük yapıtları borçlu olduğumuz o amansız bilinç incelemesinin meyvesidir. Dostoyevski devrimci duruşu gerçek bir özgürlük tutkusundansa, karşı konulmaz bir ayartıcının çekiciliğine bağlarken, bize tüm gerçekliği olmasa da, *kendi* gerçekliğini gösterir kesinlikle.

Bielinski’nin genç hayranına esinlediği duygular daha baştan yürek parçalayıcıdır. Dostoyevski kozmopolit, devrimci ve tanrıtanımaz düşünürün kendisini “evlat edinmesi”ne izin vererek, ister istemez babasının anısına ihanet ettiği duygusuna kapılmıştır. Hiç kuşku yok ki babası Bielinski’nin düşüncelerini duysa dehşete kapılacaktır. Eleştirmenin etkisi oğulun babasına karşı suçluluk duygusunu daha da güçlendirir.

Usta, düşüncede bile olsa, ne zaman onu ulusal ve dinsel geleneğe, demek ki babanın geleneğine başkaldırmaya itse, çırağın gözünde yeni bir *baba cinayeti*’nin kışkırtıcısına dönüşür. Bielinski’yle baba cinayeti arasındaki bağ, Çarlık Rusya’sında hükümdara, tüm halkların babasına yönelik her türlü suikastın, hatta suikast düşüncesinin kutsallığa saygısızlık olarak görülmesiyle daha da güçlenir.

Daha önce cinsel ve duygusal ikiye bölünmeleri işlemiştik; tüm bunlar *baba cinayeti* izleğinin içerdiği temel ikiye bölünmeyle ilişkilidir. Bu izleğe yapılan anıştırmalar *Ev Sahibesin*’den başlayarak artar. Ordinov’un rakibi, gizemli ihtiyar Murin, egemenliği altındaki genç kızın annesiyle babasını öldürmüştür. Dolayısıyla, kız da onun suç ortağıdır. *Netoçka Nezvanova* özellikle denetlenemeyen psiko-patolojik öğeler açısından zengin görünür. Romanın bölümlerinden birinin sonundaki düş, Dostoyevski dramının tüm öğelerinin iç içe geçtiği çok önemli bir metindir.

Önce, Netoçka’nın annesi oynar Dostoyevski’nin babası rolünü. Netoçka çektiği acılarla üzüntüsü daha da büyümüş o kaba saba, sert kadını sevmez, ama beceriksiz ve derbeder biri olan kemancı babasına hayrandır. Annesi hasta olup yoksulluktan, bitkinlikten, özellikle de sevgi eksikliğinden ölür. Babayla kız iki suç ortağı gibi kaçar, derken baba da ölür ve Netoçka çok zengin insanların evinde kalmaya başlar. Bir gece, düşünde, annesinin öldüğü akşam babasının çaldığı yürek parçalayıcı, olağanüstü müziği duyar gibi olur; bir kapıyı açar; aydınlık ve ılık, kocaman bir salonda, müzisyeni dinlemek için toplanmış büyük bir kalabalığın ortasında bulur kendini. Netoçka ağır ağır müzisyene doğru ilerler, adam da ona gülümseyerek

bakar; ama tam ona sarılacağı anda, Netoçka adamın babası değil, onun *ikiz*'i, katili olduğunu anlar korku içinde.

Dostoyevski için Bielinski'nin grubuna katılması neyse, kahramanı için konser salonuna girmesi de odur. Ama onun coşkusu da, Netoçka'nınki gibi kısa sürer ve o coşkunun da bedeli iç sıkıntısının daha şiddetlenmesi olur.

Bielinski, Dostoyevski'yle bozuşmasından bir yıldan daha kısa bir süre sonra ölür. Yazarın tüm yaşamı boyunca boğuşacağı sara ya da yalancı sara nöbetlerinin tam olarak ne zaman başladığını bilmiyoruz, ama bize anlatılan ilk iki nöbetten birincisi babanın öldürülmesinden sonra, oğula belleğinin çok derinlerine gömülmüş acıklı olayı anımsattığı varsayılan bir cenaze alayının geçişi sırasında, İkincisiyse Bielinski'nin ölüm haberini aldığında gerçekleşmiştir. Dolayısıyla, o zaman Dostoyevski'nin üstüne kapanan başarısızlık çemberi, kökeninde baba cinayetinin çemberidir. Yazar zindanda geçirdiği dört yılın kendisini bunamaktan kurtardığını söylerken, çok yanılmıyordur belki.

Baba cinayeti kaçınılmaz gibidir. Başkaldıran, babasından kurtulmak için Bielinski'ye bağlanır, ama çok geçmeden yeniden babalık ve baba cinayeti konularıyla karşı karşıya kalır. Bielinski babanın ikizine dönüşür, Speşnev de Bielinski'nin *ikiz*'ine vb. Özgürleşmek için tüm çabalar başlangıçtaki çevrimi yinelemekten ve daraltmaktan başka bir işe yaramaz. Dolayısıyla, babayla oğulun ilişkileri üstüne düşünmek bir kez daha yeraltının yapısı üstüne, bir yandan saygı duyulup örnek alınan, bir yandan nefret edilen rakiple ilişkiler üstüne düşünmek demektir, ama o yapıyı gerçekten başlangıç düzeyinde kavramak gerekir. Demek ki, önceki izleklere eklenen bir "baba izleği" yoktur, tüm bu izleklerin yeniden ele alınması ve derinleştirilmesi söz konusudur. En sonunda, en acılı noktaya, tüm hastalıklı belirtileri ortaya çıkaran yere, tüm yeraltı mekanizmalarının gizlemeye çalıştığı nesneye geliyoruz.



Yeraltı sorunuyla baba sorunu *Delikanlı*'da, birleşir. Soylu Versilov'un serf bir kadından, Sofya'dan olan, kabul etmediği oğlu Arkadi yasal olarak

babasının ailesinin bir parçası olamamanın sıkıntısını çeker, ama belini büken yargıyı da reddedemez. Nasıl ki Dimitri *Karamazov Kardeşler*'de Gruşenka için babasıyla çelişir, Arkadi de arzularının nesnesi, general karısı Ahmakova için babasıyla yarışmaya başlar, ama bu rekabetin gerçek nedeni Ahmakova değil, bu yeraltı çatışmasının simgesel anlamda parçalayıp ikiye böldüğü Sofya'dır – *bilgelik.* Yazarın betimlediği son "üç kişilik yaşam" düşleri aynı zamanda, her anlamda, ilk düşlerdir.

Piçlik, meşru olsa bile, babayla oğulun ilişkisini belirleyen birlikte ayrılığın ve ayrılıkta birliğin yasalar ve toplum açısından kabul edilmesidir; dolayısıyla, piçlik hem bu ilişkiyi, hem de bütünüyle bu ilişkinin meyvesi olan yeraltı yaşamını simgeleyebilir. Bu simgeye Sartre'da da rastlanacaktır.

Versilov, anın koşullarına ya da sergilediği tutuma göre bir kahraman ya da bir alçak gibi görünebilir. Örneğin Arkadi onun gazeteler aracılığıyla özel ders vermeye çalışan, çaresiz, yabancı bir genç kızın evine gittiğini öğrenir. Kısa bir süre sonra, genç kız kendini asar. Versilov'un ahlaksızlığına inanan Arkadi ona bu konuyu açacak olur, ama Versilov allak bullak olmak şöyle dursun, genç kızın, gururu yüzünden kendisinin yardımını kabul etmemesinden yakınır. Tüm ruhuyla Versilov'u hor gören Arkadi bunun üstüne onun hayran olunacak biri olabileceğini düşünür. Versilov'a karşı duyguları hep aşırıdır. Hiç kuşkusuz yeraltına özgü karşıtlar birliğini sergiler, ama bu karşıtlar birliği bir biçimde babanın ikili doğasıyla gerçeklenir. Nesnel ikiye bölünme her zaman olduğu gibi öznel ikiye bölünmeyi doğrular, destekler ve ağırlaştırır. İkili bir varlık olan baba ikiye bölünmesini oğluna geçirir.

Versilov, Mişkinle Stavrogin'i içinde barındırır. Dolayısıyla, bu iki kahraman, *Delikanlı* açısından bakıldığında, yeraltı bilincinin bir *yarı*'sını ötekini dışarıda bırakarak öne sürmeye yönelik yazardaki yeni bir bireyci eğilimi, yeni bir çabayı simgeleyebilir. *Budala*'yla *Cinler* "Manicilik"ten bağışık değildir, çünkü Mişkin'le Stavrogin'in bu iki romanda ayrı varoluşları vardır. Buna karşılık, *Delikanlı*'da, iki kahraman, sürekli babasının büsbütün iyi biri mi, yoksa büsbütün kötü biri mi olduğunu

sorgulayan Arkadi’nin bakış açısı dışında, ancak birbirine bağlı olarak var olur; ne var ki Arkadi’nin bakışı da hiç dengeli değildir zaten. Arkadi’nin kendine sorduğu sorular Dostoyevski’nin daha önceki yapıtlarında kendine sorduğu sorulardır. Dostoyevski o soruları sormaz artık, yanıt verir. Versilov’da, Mişkin’le Stavrogin yan yana konmuştur; bu da Versilov’un o kahramanlardan ikisi de olmadığı anlamına gelir. O belki iblisin kurbanı olmuş olabilir, ama iblis olduğu kadar tanrıdır. Dostoyevski kendi geçmişine uzandıkça, yeraltının doğaötesinin aldatıcı özelliği daha çok ortaya çıkar.

Dostoyevski *Delikanlı*’da baba sorununu ele alır, ama *kendi* babası sorununu ele almaz. Bu yapıt öncekilerden daha somut olsa da, *Karamazov Kardeşler*’in yanında soyut kalır. Versilov bir aristokrat, bir entelektüel, bir Batıcıdır; hâlâ Dostoyevski deneyiminin Bielinski tarafını simgeler; bu varoluş ana düzeyde hâlâ ikiye bölünmüş durumdadır; öteki yan, babanın tarafıysa *Delikanlı*’da kesinlikle bulunur bulunmasına ama ülküselleştirilmiş, *evlat edinen* baba, mistik *maceracı*, Makar Dolgoruki halinde. Burada, sorunun temelinden kaçılmasını sağlayan ve yazarın yine nasıl korkunç, içsel engellerle yüzleşmesi gerektiğini açığa vuran türlü “Manici” yer değiştirme olaylarına ve babaların ters yüz edilmesine rastlanır.



Yeraltı sorununun, *Delikanlı*’da hâlâ geri planda olan babayla ilgili yanı, *Karamazov Kardeşler*’de ön plana geçer. Yazarının başyapıtı olan bu son roman serflerinin öldürdüğü adamı, Mihail Andreyeviç Dostoyevski’nin anısını temel alır bütünüyle. Öte yandan, yazarın babası kimi açılardan yaşlı Karamazov’dan çok farklı biridir. Örneğin, çocuklarının eğitimini asla savsaklamamıştır; bu yüzden, o uğursuz ve iğrenç ihtiyarı babanın *portre*’si olarak görmemek gerekir, kaldı ki öyle bir portre de roman yaratısıyla aynı değerde olmazdı. Yapıtta ortaya konan *kendinde* baba değil, *oğul için* babadır.

Baba-oğul rekabeti sıkı bir benzerlik içerir. Oğul babanın arzuladığı şeyi arzular. Babanın gururu oğula engel olur ve bunu yaparak onun gururunu güçlendirir. Bu durumda, zorba babaya başkaldıran köle-oğulun işlediği suç, baba cinayeti tam da bir yeraltı tragedyası gibi görünür. Çünkü babayla oğul bir anlamda aynıdır, baba cinayeti hem cinayet, hem de intihardır; özünde, iki suçun farkı yoktur birbirinden. Önceden yaratılmış tüm kahraman cinayetleri ve intiharları bu temel korkuda bir araya gelir. Yazar tüm bu karabasanların kaynağında durur.

Öteki nefretinin temelinde, Kendi nefreti vardır. Yeraltı uyuşmazlıklarının ötesinde, onların dayandığı özdeşlik, baba-oğul özdeşliği vardır. Babadan Öteki olarak nefret edilir ve daha da derinlerde, Kendi olarak utanç nesnesidir o. Bu utancın *Cinler*'de Şatov'un, *Delikanlı*'da Arkadi'nin çevresinde de gezindiğini görmüştük, ama onun kesin nesnesi oralarda bizden kaçar; bu nesnenin gerçekten ortaya çıkması için, bu arada da utancın zararsız hale gelmesi için *Karamazov Kardeşler*'i beklemek gerekecektir. O zamana dek bu duygunun harekete geçirdiği temel, ama gizli rol yok olacaktır; artık yapıtı alaya ve taşlamaya kaydıracak hiçbir şey kalmaz geriye.

Babanın nesnesi olduğu utanç Rus geleneğine, ulusal *varlığa* dek uzanır. İlk Dostoyevski, babasını ve baba mirasını unutmak için kendini Batıcılığa atar. Batıcı tutum baba cinayetiyle ilişkilidir; işte bu yüzden, sonraki Dostoyevski bunu her zaman gerçek bir ihanet olarak görecektir. Aristokratların ve reformcu entelektüellerin yanında, Rusya geleneklerini, kültürünü, hatta dilini unutma arzusunu, kısacası Öteki'ye dönüşmek için kendinden kurtulma arzusunu bulduğuna inanır. Bu gizemli arzu kesinkes yeraltı putataparlığına bağlıdır ve asıl Dostoyevski'nin kendisinde çok yoğundur. Romancı bir kez daha kendi duygularını çevresine "yansıtır" ve kendi saplantılarını evrensel bir yorum sistemine dönüştürür. Gelgelelim, bu onun görüş açısının kötü olduğu anlamına gelmez; belki de o, benzerlerini onların kendilerini tanıdıklarından daha iyi tanıyordur; sonuçta o *yaşamında bizim yarısına dek bile götüremediğimiz olayı öylesine uç noktaya götüren* adam değil midir?

Dostoyevski Batıcıların kendisini dışladığını hisseder; aralarından biri olmayı başaramamıştır; kendini suçsuz kılmayı başaramamıştır. İşte bu nedenle, başkaldırıdaki suçluluk duygusunu yadsıdıktan sonra, o duygunun kendisini yakalamasına, sarıp sarmalamasına izin verir. Baba mirasını savunurken, eskiden ona saldırırken olduğu kadar coşkuludur. Ama Turgenyev salonuna girer girmez içindeki mujiğin ortaya çıktığını hissetse de, yeniden bir daha öyle olmamak için ant içtiği kentliye, kozmopolit entelektüele dönüşmeden gerçek bir mujiğe bakamaz.

Slavcı dönemdeki yapıtlarda, Ruslara özgü her şeyin patırtılı biçimde övülmesi gizli bir horgörüyü gizler. Yoksulluk, açgözlülük, düzensizlik ve yetersizlik Rus varlığının, demek ki Dostoyevski'nin kendi varlığının özellikleri gibi algılanır. Sözgelimi, *Kumarbaz*'da, Dostoyevski'nin hem kendi kumar tutkusunun, hem de ondan ötürü kaybettiği şeylerin sorumlusu olarak gördüğü zayıflıkların bütün olarak Rus halkının zayıflıkları olduğunu kolayca anlarız. Kimi bölümlerde, bugün de "az gelişmiş ülkeler"in bazı entelektüellerinin kurbanı olduğu duyguya oldukça benzeyen bir "karmaşa" açığa vurulur:

"Uygar Batı insanının değerini yükselten en önemli özelliklerden birinin kapital edinme yeteneği olmasına dayanarak [böyle söylüyorum]. Oysa Ruslar, kapital edinme yeteneğinden yoksun olmaları bir yana, ellerindekini de har vurup harman savururlar. Aslında biz Rusların paraya da gereksinimimiz vardır. Öte yandan, insanı bir anda, iki saat içinde, zahmetsiz zengin edebilecek rulet gibi şeyleri çok severiz. Düşkünüzdür böyle şeylere. Kendilerine çekerler bizi. Gelişigüzel, rahat oynadığımız için de kaybederiz."{27}

Avrupa-Rusya karşıtlığı engel-modelle öğrencisi arasındaki farka indirgenir. O dönemdeki Dostoyevski bu alanda da farkın gelip geçici, tersine çevrilebilir, yanıltıcı olduğunu kavramaz; kendi içinde ona bir öz'ün değişmezliğini ve sağlamlığını kazandırmaya çalışır. İşte 1848 yılındaki Dostoyevski ne kadar devrimci ve Batıcıysa, o Dostoyevski de özünde o kadar gerici ve Slavcıdır. Yeraltı sarkacının salınımlarıyla yazarı, hele

dehasını karıştırmamak gerekir. Bu yüzden, ideolojiyi temel alan tüm yorumlar yüzeysel kalır; Ötekiyle Ben arasındaki çatışmanın doğurduğu verimsiz uyuşmazlıkların tutsağı olarak kalırlar. Dostoyevski'nin iki ideolojik aşırılığı, kendisinin çağdaş bireyi tanımlarken kullandığı *genişliğin* bir örneğidir.

Dostoyevski uzun süre hiçbir şeyi benimseyemez. Onun benimsediği her şeyin olumsuz olduğunu anlamak gerekir; Rus'tur ama Batıya karşı; emekçidir ama zenginlere karşı; suçludur ama suçsuzlara karşı. Her yerde yabancıdır; entelektüel ve sanatçı olarak eğiliminin olduğu kadar baba anısının da kendisini uzaklaştırdığı Rus yaşamına yabancı; Turgenyev'lerin kendilerini içinde, ahşap evlerindeki mujikler kadar rahat hissettikleri, kendine özgü kuralları, özellikle de kendine özgü önyargıları olan bir başka toplum oluşturmuş kozmopolit *entelijansiya'y*a yabancıdır. Dostoyevski kendini hiçbir yerde rahat hissetmez. O her zaman sahte bir mujik, sahte bir entelektüel olacaktır. Bu açıdan bakıldığında, *uçitel* ona en çok benzeyen kahramandır. Gerçekten de bu kahraman iki kat yabancılaşmış, iki kat yoksundur; köklerinden kopmuş aristokratların entelektüel uşağı olarak, ulusal yaşamın dışında yaşayan bir ortamın da dışında yaşar.

Fyodor Mihayloviç kendini her yerde dışlanan, aşağılanan biri gibi, hiçbir yere çağrılmayan, olmaz ya çağrıldığında da zevkle kapı dışarı edilen biri gibi görür. Bununla birlikte, ev sahiplerinin, özellikle saygın olanların kendisini kapı dışarı etmeye can atmalarını sağlamak için de Fyodor Mihayloviç elinden geleni ardına koymaz kuşkusuz. İçten içe, tüm sürgün kararlarının, tüm gerçek ve düşsel Sibiryaların kesinlikle haklı olduğunu düşünür, çünkü ruhu hâlâ utançla ve pişmanlıkla doludur.

Rus olmaktan utanç, babasının oğlu olmaktan utanç, Fyodor Mihayloviç Dostoyevski olmaktan utanç, işte tüm bu utançlar birikip birikip *Karamazov*'ların o güçlü esintisiyle hava alır, ferahlar ve dağılır. Gerçekliğe düşkün bir adamda, gerçek bağışlanma ve aklanma yalanla bağdaşmaz. İşte oğul bu noktaya dek babasıyla yüzleşmediği için, onu şimdi böyle sımsıkı kucaklar. Artık her şeye bakmak gerekir, kendi suçluluğunu itiraf ettikten

sonra babanın suçluluğunu da kendine itiraf etmek gerekir; oğulun oğul olarak alçaklığının babanın baba olarak alçaklığına bağlı olduğunu kabul etmek gerekir; *Karamazov Kardeşler*'i yazmak gerekir.

Babayı kutsallıktan uzaklaştırmak demek, sonunda soyut başkaldırının üstesinden gelmek, Slavcı isteriyi ve gerici taşkınlığı oluşturan sahte aşmışlığı aşmak demektir. Son yıllarda, romancının Bielinski'ye karşı tutumu dikkat çekici ölçüde yumuşar. Tüm eleştirmenler buna değinmiştir; aynı zamanda, Avrupa'ya ve reformcu hareketlere karşı tutumunda da bir değişikliğe değinilir. Son Dostoyevski'nin Batıcılığa ve gençliğindeki düşüncelerine dönmeye başladığı sonucu çıkarılmıştır bundan. Ama bu abartılı bir bakış olabilir. Puşkin üstüne o ünlü konuşma bütünüyle Slavcı akımlarla Batıcı akımların bireşimi düşüncesi üstüne, demek ki ne kadar önemsiz olduğu açığa çıkmış bir uyuşmazlığın aşılması üstüne kurulmuştur. İşte konuşmacının söz yeteneğiyle bir süre için yakınlaşan iki grubun dinleyicilerinin birbirlerine sarılırlarken hissettikleri şey budur. Puşkin o konuşmada bize, tüm halkların dehasını kendi içinde uzlaştırabilen, gerçek anlamda evrensel bir sanatçı olarak sunulur. O İspanyollardan daha İspanyol, İngilizlerden daha İngiliz, Almanlardan daha Almandır. Herkes için her şey olmuştur, çünkü özünde hiçbir şey değildir; o evrensel sanatçıdır. Dostoyevski'nin ta kendisidir, artık utanç duymayan, ama en sonunda köklerinden kopmanın kaçınılmazlığını dileyen ve bu işi üstlenen bir Dostoyevski'dir.

Söylediklerimize karşılık, bu evrenselliğin burada özellikle Ruslara özgü bir olay olarak sunulduğu; dolayısıyla, bizim sözünü ettiğimiz aşma olgusunun sonuçta yazarın Panslavizm'ini güçlendirmekten başka bir işe yaramadığı ileri sürülecektir. Bu yadsınamaz bir şey, biz de yadsımayı aklımızdan bile geçirmiyoruz. Son Dostoyevski'de, XX. yüzyıl insanlarının kuşkuyla bakmadan edemedikleri bir tikelcilik-evrenselcilik karışımı vardır. Ama bizi ilgilendiren şey iletinin saltık değeri değil, romancının genel evriminde ona düşen yerdir. Her şey romancının ideolojik düşünce biçimlerinden gitgide uzaklaştığını göstermektedir. Daha tamamlanmamış bu aşma işinin belki bütünüyle Slavcı dönemden de kaygı verici formüllere varması üzücüdür;

yazarın ölümüyle o formüllerin kesin bir hal alması da bir o kadar üzücüdür; Slavcı düşünceden vazgeçilmesi olgusuysa varlığını sürdürmektedir ve bizi ilgilendiren tek şey de budur.

Öte yandan, bu son kırılmanın siyasal yanları ikincil bir önem taşır, çünkü Dostoyevski tam da siyaseti ardında bırakmaya hazırlanmaktadır. Yeraltının aldatıcı düşünme biçimindeki ikiye bölünmeler, en sonunda olgunluğa erişmiş dinsel bir derin düşüncenin birliği karşısında bulanıklaşır.

Dostoyevski için başkaldırının sona ermesi ne anlama gelir? Bu kez kesin olarak ve "içtenlikle" babanın değerlerinin benimsenmesi demek midir? Dostoyevski en sonunda daha önce başarısız olduğu yerde başarılı mı olmuştur? Biz, bunun tersine, Dostoyevski'nin babanın değerlerine de, gururunun Öteki'ye karşı silah olarak kullandığı tüm öteki değerlere de, yaşamının belli bir döneminde sırtını çevirdiğine inanıyoruz. Kaybolan oğul[{28}] dünyevi babanın düzeyine geri dönemez. Başkaldırı şu ya da bu değeri reddettiği için değil, o değerleri reddetmeye de, korumaya da pek elverişli olmadığı için kötüdür. Baba cinayeti düşüncesi bir adım ilerleyemeden, karşısavdan karşısava hareket eder. Saltık Öteki'yi ararken, ister istemez Aynı'ya saplanıp kalır. Başkaldırı ikilidir, ikircildir ve şeytancadır, çünkü saldırdığı şeye saygı duyar ve saygı duyduğu şeye saldırır. Ama putlara saldırdığında iyidir, her ne kadar gücünü son ve çok büyük bir putataparlıktan alsa da. Hiçbir şeyi, Rus geleneğini bile, kozmopolit *entelijansiya*'yı bile benimsememek iyidir. O *entelijensiya*'nın çekilmez olmasının nedeni köklerinden kopmuş olması değil, sonunda köklerinden kopma eğilimine bağlı kalmaması; onu Dostoyevski'yle aynı yere, demek ki parçalanmaya ve kopuşa sürüklemesi gereken çelişkilerde görünüşte bir denge bulmasıdır.

Buna karşın, başkaldırı kötüdür; köklerden kopmayı tam kopuşa, demek ki İsa'dan gelip, ona dönen özgürlüğe dek götürmeyi başaramaz, işte Dostoyevski'nin en sonunda, İsa'nın yardımıyla, *Karamazov Kardeşler*'de eriştiği şey de bu özgürlüktür ve yazar ünlü "Büyük Engizisyoncu" metninde onu yüceltir.



Olay Sevilla’da, XV. yüzyılın sonunda geçer. İsa bir sokakta ortaya çıkar ve çevresini bir kalabalık sarar, ama Büyük Engizisyoncu oradan geçmektedir; kalabalığa bakar ve İsa’yı tutuklatır. Gece olduğunda, tutukluyu hücresinde ziyaret eder ve ona uzun uzun “düşünce’sinin çılgınca olduğunu anlatır.

“Sen krallığını insanların sözde yüceltseler de nefret ettikleri ve her zaman ondan kaçıp putlara sığınacakları o özgürlük üstüne kurmak istedin, insanları daha az özgür kılmak gerekiyordu, sense daha özgür kıldın, bu yüzden putları da, put çatışmalarını da artırdın; insanlığı şiddete, yoksunluğa ve düzensizliğe mahkûm ettin.”

Engizisyoncu eskisinden de kocaman olacak ve onun gibi yıkılmaya yargılı, yeni bir Babil Kulesi’nin yükseleceğini sezer. Hıristiyan özgürlüğünün meyvesi olan büyük Prometheus’çu girişim “insanların birbirini yemesi’yle sonuçlanacaktır.

Büyük Engizisyoncu’nun yeraltının, Stavrogin’in ve Kirilov’un Dostoyevski’ye öğrettiği şeyler arasında bilmediği bir şey yoktur. Bayağı akılcılar ne bireyin ruhunda, ne de tarihte İsa’nın herhangi bir izini görür, ama Engizisyoncu Tanrı’nın ete kemiğe bürünmesinin her şeyi daha da kötüleştirdiğini söyler. Geçen on beş yüzyıl ve nasıl geçeceğini önceden bildirdiği gelecek dört yüzyıl da onun söylediklerini destekler.

Engizisyoncu, Nietzsche’den ve Freud’dan farklı olarak, İsa’nın iletisiyle onun yol açtığı psikolojik kanseri birbirine karıştırmaz. Dolayısıyla, İsa’yı insan doğasını küçümsemekle değil, gözünde büyütmekle, olanaksız iyilik ahlakının sonunda ister istemez mazoşizm ve aşağılanma evrenine açılacağını anlamamakla suçlar.

Büyük Engizisyoncu, Kirilov gibi, bir doğaötesi darbesiyle putataparlığa son vermeye çalışmaz. Kötülüğü kötülükle iyileştirmek ister; insanları kıpırtısız putlara, özellikle de putataparca bir İsa anlayışına bağlamak ister. D. H. Lawrence, ünlü bir yazısında, Dostoyevski’yi “sapkınlık”la suçlar,

çünkü Dostoyevski Lawrence’ın insanların ve dünyanın gerçeği olarak gördüğü şeyi kötü yürekli bir engizisyoncunun ağzından aktarmıştır.

Engizisyoncu’nun gözünde, İsa’nın hatası “önceden uyarılmış olduğu için” daha da bağışlanmazdır. “Çölde ayartma”da, iblis, o “varlığın kendini yok etmesini, hiçliği simgeleyen derin ruh” kurtarıcıya görünür ve insanlığın dengesini, huzurunu ve mutluluğunu sağlayabilecek üç aracı ona sunar. Bu üç araç “gizem, mucize ve otorite”dir. İsa onları hor görür, ama Engizisyoncu ve benzerleri onları alıp, yine İsa adına, ama onunkine ters bir anlayışla, insan doğasının sınırlarına daha uygun bir yeryüzü krallığının ortaya çıkması için çalışır.

Dostoyevski’yle aynı düşüncede olan Simone Weil, engizisyonu tüm totaliter çözümlerin ilk örneği olarak görmüştür. Ortaçağ’ın sonu, Hıristiyanlık tarihinde çok önemli bir süreçtir. Yetişkinliğe erişen mirasçı ona kalan mirası ister; vasileri ona güvenmemekte haksız sayılmaz, ama vasiliklerini sürekli uzatmakta haksızdırlar.

Söylence kötülük sorununu tam da *Cinler*’in bıraktığı yerden ele alır. Yeraltı o romanda Hıristiyanlığın başarısızlığı ve altüst oluşu olarak ortaya çıkar. Kurtarıcının bilgeliği ve özellikle ondaki kurtarıcı güç değil midir eksik olan? Dostoyevski kendi iç sıkıntısını gizlemek yerine açığa vurup ona olağanüstü bir yoğunluk kazandırır. Yazar nihilizmle asla kaçarak savaşmaz.

Hıristiyanlık Dostoyevski’yi düş kırıklığına uğratmıştır. Gerçekten de, İsa bile onun beklentisine yanıt vermemiştir. Öncelikle yoksunluğu ortadan kaldırmamıştır, acı vardır, bir de tüm insanlara vermediği şu ekmek. “Yaşamı değiştirmemiştir”, ilk sitem budur; İkincisiyse daha da ağırdır. Hıristiyanlık kesinliği sağlamaz; neden Tanrı ona inanmak isteyip de bunu başaramayanlara kendi varlığının bir kanıtını, bir *işaret* göndermez? Son olarak ve özellikle de, hiçbir çabanın, hiçbir boyun eğişin yok edemediği o gurur, kimi zaman işi İsa’yı kıskanmaya dek vardıran o gurur vardır...

Dostoyevski Hıristiyanlığa karşı kendi sitemlerini anlatırken, *İncil*'i eline alır, ”çöldeki” üç “ayartma’yla karşılaşır:

“Bundan sonra İsa, İblis tarafından denenmek üzere Ruh aracılığıyla çöle götürüldü. İsa kırk gün kırk gece oruç tuttuktan sonra acıktı. O zaman Ayartıcı yaklaşıp, ‘Tanrı’nın Oğluysan, söyle şu taşlar ekmek olsun’ dedi. İsa ona şu karşılığı verdi: ‘“İnsan yalnız ekmekle yaşamaz, Tanrı’nın ağzından çıkan her sözle yaşar” diye yazılmıştır’.

Sonra İblis O’nu kutsal kente götürdü. Tapınağın tepesine çıkarıp, ‘Tanrının Oğluysan, kendini aşağı at’ dedi, ‘Çünkü şöyle yazılmıştır: “Tanrı, senin için meleklerine buyruk verecek. Ayağın bir taşa çarpmasın diye Seni elleri üzerinde taşıyacaklar’”. İsa İblise şu karşılığı verdi: “‘Tanrın Rab’bi denemeyeceksin” diye de yazılmıştır’.

İblis bu kez İsa’yı çok yüksek bir dağa çıkardı. O’na bütün görkemiyle dünya ülkelerini göstererek, ‘Yere kapanıp bana taparsan, bütün bunları sana vereceğim’ dedi. İsa ona şöyle karşılık verdi: ‘Çekil git, Şeytan! “Tanrın Rab’be tapacak, yalnız O’na kulluk edeceksin” diye yazılmıştır[29]”’.

İşte bunlar Dostoyevski’yi ayartan en önemli öğelerdir: toplumsal mesihçilik, kuşku ve gurur. Özellikle gurur üstüne uzun uzun düşünülebilir. Gururlu kişinin arzuladığı her şey önünde sonunda *Öteki*, demek ki Şeytan karşısında dize gelmesine yol açar. Fyodor Mihayloviç’in yaşamında bu ayartmalardan herhangi birine kendini kaptırmadığı tek an, üçüne birden kapıldığı andır. Dolayısıyla, bu olağanüstü ileti bütünüyle kendisine yöneliktir; Söylence kendi çağrısını duyduğunun kanıtıdır. *İncil’*de kendi gereksinimlerine bunca uyan bir metnin oluşu onu büyük ölçüde avutur. Aradığı işaret budur işte; Engizisyoncu’nun ağzından bize çarpıcı ve üstü kapalı biçimde söylediği şey tam da budur:

“Senin reddettiğin ve kitaplarda ‘kötü yola çekme’ olarak gösterilen o üç sorudan daha gerçek bir şey var mı? Şunu da söyleyeyim ki, eğer dünyada gerçekten insanlığı yıldırımla çarpar gibi meydana gelmiş bir mucize varsa, işte o gün, sana sunulan o üç kötü yolun teklif edildiği gün olmuştur. Eğer o korkunç ruhun sorduğu bu üç sorunun kitaplardan hiç iz bırakmadan yok olduğunu düşünmek mümkün olsaydı, hatta bir örnek, bir deneme olsun

diye böyle bir şeyi aklımızdan geçirmek mümkün olsaydı, o soruları yeniden icat edip, yazmak ve tekrar o kitaplara geçirmek gerekseydi, bu iş için de dünyadaki bütün akıllı insanlar, devlet adamları, din bilginleri, bilim adamları, filozoflar, şairler bir araya getirilip, onlara: 'Bize üç soru bulun, ama bunlar öyle sorular olsun ki, oluşumun bütünlüğünü olduğu gibi kavramaktan başka ayrıca üç sözle, üç cümleyle insanlığın ve dünyanın geleceğini özetlesin,' denilseydi, sanıyor musun ki, dünyanın bir araya getirilen bütün bu bilimi, derinlik ve etki bakımından, gerçekten o güçlü ve zeki ruhun sana çölde sorduğu o soruların derinliğine ve gücüne eşit olacak üç soru bulabilir? Yalnız o sorular [...] bile, onların sana sorulması mucizesi [...] bile, senin o sırada ölümlü, geçici bir insan aklıyla değil, ölümsüz ve mutlak bir akılla karşılaşmış olduğunu belirtmeye yeterlidir. Çünkü bu üç soruda sanki insanlığın bundan sonraki tüm tarihi bir bütün içinde özetlenmiş gibidir ve bütün dünyada insanlık tarihinde görülen bütün çözülmesi imkânsız zıtlıkların birleştiği üç şekil karşısına çıkarılmıştır. O zamanlar bunun böyle olduğu, daha o kadar iyi görülemezdi. Çünkü henüz gelecek bilinmeyen bir şeydi. Ama bugün aradan on beş yüzyıl geçtikten sonra, görüyoruz ki bu sorularda her şey o kadar iyi tahmin edilmiş ve önceden o kadar iyi haber verilmiştir ki, aynı zamanda her şey öylesine harfi harfine gerçekleştirilmiştir ki, artık o sorulardan ne bir şey çıkarmaya imkân vardır, ne de onlara herhangi bir şey katmaya![30]"

Söylence, özünde, Büyük Engizisyoncu'nun *İncil*'de değindiği sahnenin yinelenmesi ve yoğunlaştırılmasından başka bir şey değildir. Bu yeni ayartıcının öne sürdüğü kanıtlar karşısında Alyoşa'nın sessizliğini korumasını biraz safça sorgularken, bunu anlamak gerekir. Söylencenin "çürütülmesi"ne gerek yoktur, değil mi ki Hıristiyanlığın bakış açısında, haklı olan iblis, Büyük Engizisyoncu, Ivan'dır. Dünya kötülüğe teslim olmuştur. Aziz Luka'da, iblis tüm dünyevi gücün kendisine verildiğini söyler: "Ben de dilediğim kişiye veririm". İsa bu savı "çürütmez". Asla kendi adına konuşmaz; Kutsal Yazılardan alıntıların ardına sığınır. O da Alyoşa gibi tartışmaya girmez.

Büyük Engizisyoncu, Şeytanı övdüğüne inanır, ama bize bunu söyleyen *İncil*'dir, tazeliğini on beş yüzyıllık, on dokuz yüzyıllık Hıristiyanlık tarihi boyunca koruyan *İncil.* Yalnızca ayartmalarla ilgili olarak da değil, Söylence her an *İncil'*in sözlerini yankılar: "Yeryüzüne barış getirmeye mi geldiğimi sanıyorsunuz? Size hayır diyorum, ayrılık getirmeye geldim. Bundan böyle bir evde beş kişi, ikiye karşı üç, üçe karşı iki bölünmüş olacak. Baba oğluna karşı, oğul babasına karşı, anne kızına karşı, kız annesine karşı [...] olacaktır[{31}]".

Söylencedeki temel düşünceye, özgürlüğün ve İsa'nın lütfunun artmasının insanları sürükleyeceği tehlikeye, Büyük Engizisyoncu'nun göze almak istemediği tehlikeye de, *İncil'*deki ister istemez Dostoyevski'ci yeraltının doğaötesi düşüncesini akla getiren bölümlerde rastlanır.

"Kötü ruh insandan çıkınca kurak yerlerde dolanıp huzur arar, ama bulamaz. 'Çıktığım eve, kendi evime döneyim' der. Eve gelince orayı bomboş, süpürülmüş, düzeltilmiş bulur. Bunun üzerine gider, kendisinden kötü yedi ruh daha alır ve eve girip yerleşirler. Böylece o kişinin son durumu ilkinden beter olur. Bu kötü kuşağın başına gelecek olan da budur."

Büyük Engizisyoncu'nun kara kötümserliğinin ardında, *Cinler'in* askıda bıraktığı soruya yanıt veren, tarihe öbür dünya açısından bir bakış biçimlenir. Çünkü o insanın başkaldıracağını öngörmüştür, İsa gelişinin yol açacağı acıları ve bölünmeleri öngörmüştür. Konuşmacının gururlu güveni yeni bir çelişkiyi, başkaldırı hesaplarını hiç zorlanmadan bozan Kutsal Kurtarıcı çelişkisini sezmemizi sağlar. Şeytanın yeniden ortaya çıkışı onun baştan yenik olmasını engellemez. Sonuçta, her şey, putataparlık bile, iyiliğe yönelmelidir.

Dünya İsa'yı izleyeceğine ondan kaçmış olsaydı, İsa bu kaçışı kurtarıcı olarak tasarıları yararına kullanabilecekti. Birlikte ve sevinçte gerçekleştirmek istediği şeyi bölünmede ve çelişkide gerçekleştirecekti. İsa olmaksızın tanrısallaşmaya çalışan insansa kendini haça yerleştirir. Yeraltını doğuran şey, İsa'nın doğru yoldan ayrılan ama canlı özgürlüğüdür, insan doğasının Öteki'yle Ben arasındaki çatışmada, yoğurulup öğütülmeyen tek

bir parçası yoktur; kendine karşı bölünen Şeytan, Şeytanı kovar; putlar putları yıkar, insan yavaş yavaş, Tanrı'ya ilişkin tanrıtanımazlığın silip süpürdüğü değersiz kavramlar da içinde olmak üzere, tüm yanılsamaları kurutur; gitgide hızlanan bir burgaca kapılır. Hep daha çılgın ve yalancı olan evreni Tanrı'nın yokluğunu ve ona gereksinimi daha çarpıcı biçimde açığa vurur. Birbirini izleyen inanılmaz felaketler, adına Batı uygarlığı dediğimiz akıl almaz sayıda imparatorluk, krallık, toplumsal, felsefi ve siyasal sistem; sürekli genişleyen ve içinde tarihin gittikçe daha büyük bir hızla gömüldüğü bir uçurum barındıran bu çember, tüm bunlar tanrısal kurtuluş tasarısını tamamlar. Bu tasarı İsa'nın insan özgürlüğüne saygı duymasaydı seçeceği yol değil, insanın İsa'yı reddederek seçtiği yoldur.

Dostoyevski'nin sanatı tam anlamıyla peygambercedir. Geleceği önceden bildirmesi anlamında değil, gerçekten *Kutsal Kitap*'a değgin olması anlamında; o Tanrı'nın halkının kendini yeniden putataparlığa kaptırışını duyurur bıkıp usanmadan. Bu putataparlığın sonucu olan sürgünü, parçalanmayı ve acıları açığa vurur. İsa sevgisiyle insan sevgisinin bir olduğu bir dünyada, gerçek denektaşı bizim ötekiyle olan ilişkimizdir. Öteki'yi putlaştırmamak ve yeraltının derinliklerinde ondan nefret etmemek için, insanın Öteki'yi *kendiymiş gibi* sevmesi gerekir, iyi günde kötü günde, Ruh'a adanmış bir dünyada insanları ayartabilecek olan altın buzağı değil, o Öteki'dir.

Eski Antlaşma'daki ve *Yeni Antlaşma'daki* iki putataparlık biçimi arasında, yasanın katılığıyla evrensel Hıristiyan özgürlüğü arasındakilerle aynı farklar ve aynı benzerlik ilişkisi vardır, ilk putataparlığı betimleyen tüm sözler benzer biçimde ikincisini de tanımlar; işte bu yüzden *Eski Antlaşma* hin kehanetli yazını canlı kalmıştır.

Engizisyoncu'nun sözlerinin "dolaylı yoldan" betimlediği Hıristiyanlığın, ayartma anlatısında da Şeytan'ın sözlerinin "dolaylı yoldan" betimlediği Hıristiyanlığın, belli bir kentsoylu sofuluğunun bize iyi göstermeye çalıştığı doğaötesi bulamacıyla hiç ilgisi yoktur, ilk İsa insanı üstinsan yapmak istemiştir, ama Prometheus'çu düşünceninkilerin tersi yollardan.

Dolayısıyla, Büyük Engizisyoncu'nun tüm kanıtları, gerektiği gibi anlaşıldığında, kendilerine karşı dönerler. Alyoşa'nın da Söylence'nin yazarı ve anlatıcısı ağabeyi İvan'a gösterdiği şey budur. "Şiirin İsa'ya bir övgüdür. Bir kötüleme değil...[32]"

İsa her türlü ayrıcalıktan, her türlü güçten bile isteye vazgeçmiş; insan üstünde en ufak baskı kurmayı istememiş, kendi için sevilmeyi dilemiştir. Konuşan bir kez daha Engizisyoncu'dur; böylesi sözleri "çürütme'yi hangi Hıristiyan ister? Engizisyoncu her şeyi görür, her şeyi bilir, her şeyi anlar; hatta sessiz sevgi çağrısını bile duyar, ama ona yanıt vermek elinden gelmez. Bu durumda o sevginin varlığını yeniden ileri sürmekten başka ne yapılabilir? İşte İsa'nın hiçbir şey söylemeden zavallı yaşlı adama verdiği öpücüğün anlamı budur. Alyoşa da anlatısının sonunda ağabeyini öper, İvan ise gülerek onu metninden aşırma yapmakla suçlar.



Engizisyoncu'nun şeytanca seçimi İvan Karamazov'un şeytanca seçiminin bir yansımasından başka bir şey değildir. Dört kardeş babalarının öldürülmesinde suç ortağıdır, ama aralarındaki en büyük suçlu İvan'dır, çünkü cinayet eyleminin esin kaynağı odur. Piç Smerdyakov İvan'ın ikizidir; hem ona hayrandır, hem de ondan çılgınca nefret eder. İvan'ın yerine babayı öldürmek demek, o başkaldırı önderinin gözü pek sözlerini uygulamaya geçirmek, onun en gizli arzularının ötesine geçmek, kendisinin belirlediği yolda onu geride bırakmak demektir. Ama hâlâ bir insan olan bu ikizin İvan'ın yanındaki yerine kısa bir süre sonra şeytansı bir ikiz geçecektir.

İkiz sanrısı, daha önce gördüğümüz üzere, yeraltı yaşamına özgü bir dizi öznel ve nesnel olayı birleştirir. Hem gerçek, hem de aldatıcı olan bu sanrı, ancak ikiye bölünme olaylarının belli bir yoğunluk ve ağırlık düzeyine erişmeleri durumunda algılanabilir.

İblis sanrısı, olay planında, gururun doğurduğu psiko-patolojik bozuklukların *yeniden ağırlaşmasıyla*, açıklanır ve dinsel planda, yeraltı psikolojisinin doğaötesi bağlamında aşılmasını simgeler. Deliliğe ne kadar

yaklaşılırsa, gerçekliğe de o kadar yaklaşılır ve kişi deliliğe kapılmazsa, ister istemez gerçekliğe erişmek durumundadır.

Geleneksel iblis anlayışı nedir? Bu kişi yalanın babasıdır; dolayısıyla, hem doğru, hem de yanlış; hem aldatıcı, hem de gerçek; hem düşsel, hem de gündeliktir. Onun içimizde olduğuna inandığımızda dışımızda, dışımızda olduğuna inandığımızdaysa içimizdedir. Yararsız bir asalak yaşamı sürmesine karşın, ahlakidir ve kesinkes "Manici"dir. Bize içimizdeki en kötü şeylerin rahatsız edici karikatürünü sunar. Hem ayartıcı, hem de rakiptir; uyandırdığı arzuları durmaksızın engeller ve olur a, onları yerine getirdiğinde de, bunu bize düş kırıklığı yaşatmak için yapar.

Bu iblisle Dostoyevski'ye özgü ikiz arasındaki ilişkilerin altını çizmeye gerek yoktur. İblisin bireyciliği, tıpkı ikizinki gibi, bir başlangıç noktası değil, bir varış noktasıdır. Nasıl ki ikiz tüm ikiye bölünmelerin merkezi ve kökenidir, iblis de tüm cinlenmelerin ve başka şeytanca belirtilerin merkezi ve kökenidir. Nesnel bir yeraltı okuması cinciliğe varır. Buna da şaşırmamak gerekir; gerçekte, "kendine karşı *bölündüğü*" için ayakta kalmayı başaramayacak "Şeytanın krallığı"ndayızdır her zaman.

İkizle iblis arasında bir özdeşlik ilişkisi değil, bir benzerlik ilişkisi kurulur. İlkinden ikincisine, portreden karikatüre geçer gibi geçilir. Çizer ana çizgilerin üstünde durup öyle olmayanları atar; tam bir parodici olan iblis de bir parodinin meyvesidir. Sanatçı kendine öykünür; yapıtına işlemiş anlamları sürekli daha çarpıcı kılmak için yalınlaştırır, şemalaştırır ve kendi özünü pekiştirir.

Dolayısıyla, ikizle iblis arasında bir kırılma, doğaötesi bir *sıçrama* yoktur; birinden ötekine belli olmadan geçilir, tıpkı romantik ikiye bölünmelerden kişileştirilmiş ikize belli olmadan geçildiği gibi. Yöntem özünde *estetik*'tir. Büyük sanatçıların çoğunda olduğu gibi, Dostoyevski'de de, bir yandan akla biçimci bir sanat kuramını getirmemesi gereken, "işlemsel bir biçimcilik" vardır. Belki de biçimle içerik arasındaki her zaman diyalektik olan ayrım, gerçekte yalnızca yaratma yöntemi açısından yerinde bulunabilir. Sanatçıyı biçim arayışıyla tanımlamak doğrudur, çünkü sanatçı

gerçekliğe, dünyayı ve kendini tanımaya onun aracılığıyla ulaşır. Burada biçim tam olarak anlamın önüne geçer, işte bu yüzden “saf” biçim olarak ileri sürülmüştür.

Demek ki, Dostoyevski’de, iblisi gerekli kılan şey, yapıtın hammaddesini oluşturan birtakım temel takıntıların yapısını açığa çıkarmaya yönelik karşı konulmaz bir eğilimdir, iblis düşüncesi yeni hiçbir öğeyi devreye sokmaz, ama eskileri daha tutarlı, daha anlamlı biçimde düzenler; gözlemlenen tüm olayları birleştirebilecek şey oymuş gibi görünür. Doğal bir evrende, doğaüstü nedensiz yere ortaya çıkıvermez. İblis bize olayların *neden*’i olarak sunulmaz; onu kendi hasta beyninin bir “yansıma’sı olarak gören, ama en sonunda, Luther gibi, mürekkep hokkasını kafasına atan İvan’ın tüm düşüncelerini yineler.

İvan’ın iblisi, yaratıcısının gerçekçilikteki titizliği ölçüsünde daha da ilginç olur. *Karamazov Kardeşler*’den önce, iblis izleği hiç ikiz izleğine bulaşmamıştır; Dostoyevski’de, “romantik” dönemde bile, alınan yazarların pek sevdiği o bütünüyle yazınsal ve süsleyici koşutluklara rastlanmaz. Buna karşılık, yazar Stavrogin adlı kahramanına da şeytansı bir ikiz vermeyi düşünmüştür, ama o ikiz zaten İvan’ınkidir. Anımsanacağı üzere, yeraltı psikolojisi Dostoyevski’ye, *Cinler*’den başlayarak, tümüyle Hıristiyanlığa özgü yapının ters imgesi olarak, tam da *ikiz*’i olarak görünür olmuştur. Dostoyevski kafasındaki düşünceden geçici olarak vazgeçtiyse, bunu kendi içindeki romancının *Karamazov Kardeşler*’de içini dökecek bağnazlığı hâlâ engellediği için değil, okuyucuların anlamamasından korktuğu için yapmıştır; içsel gereklilik daha bu engeli aşabilecek denli olgunlaşmamıştır.

Karamazov Kardeşler’le birlikte, bunun zamanı gelir. İblis büsbütün nesnelleştirilmiş, kovulmuş, savuşturulmuştur; dolayısıyla, yapıtta iblis olarak ortaya çıkmalıdır. Saf kötülük açığa vurulur ve hiçliğini ortaya koyar; artık korkutmuyordur; hatta yakasına yapıştığı varlıktan ayrılınca, önemsiz ve gülünç görünür; bir karabasandan başka bir şey değildir.

İblisin bu güçsüzlüğü havadan bir düşünce değildir; yapıtın tüm sayfalarına geçirilmiş bir gerçektir. Engizisyoncu yalnızca iyiliği anlatabiliyorsa, bunun

nedeni kötülükte öncellerinden çok daha ileri gitmesidir. *Onun* gerçekliğiyle seçilmiş kişilerinle arasında neredeyse hiç fark kalmamıştır. Gerçekte, kötülüğü bilerek seçmiştir. Söylediği şeylerin hemen hemen hepsi doğrudur, ama vardığı sonuçlar kökten yanlıştır. Son sözleri *Vahiy*'le birlikte, bütün *Yeni Antlaşma*'yı sona erdiren sözlerin saf ve yalın biçimde tersine çevrilişidir; ilk Hıristiyanların *Marana Tha'sına*. –"Gel Ya Rab!"– karşılık, Engizisyoncu şeytanca sözlerle: "Git ve artık bir daha gelme... Bir daha ayak basma buralara!" der.

Hem en güçlü, hem de en zayıf olan bu kötülük, kökünde kavranan kötülük, demek ki saf *seçim* olarak açığa vurulan kötülüktür. Şeytansı bilincin uç noktası aynı zamanda körlüğün de uç noktasıdır. *Karamazov Kardeşler*'deki Dostoyevski en az romantik Dostoyevski kadar ikircildir, ama ikircilliğin terimleri artık aynı değildir. *Ezilenler*'de, özgecilik, soyluluk ve özveri temelli söz sanatı, içinde gururu, mazoşizmi ve nefreti saklar. *Karamazov Kardeşler*'deyse, ön plana geçen gururdur. Ama bu gururun çılgınca söylemleri romantik söz sanatıyla hiç ortak noktası olmayan bir iyiliğin sezilmesini sağlar.

Dostoyevski kendi kendini çürütmesi ve iflas ettirmesi için kötülüğün konuşmasına izin verir. Engizisyoncu insanları aşağıladığını ve kendisini Şeytan karşısında diz çökmeye iten egemenlik isteğini açığa vurur. Ama kötülüğün bu biçimde kendini çürütmesi, kendini yok etmesi apaçık olmamalıdır, yoksa estetik ve ruhsal değerini yitirir; başka bir deyişle, *ayartıcılık* değerini yitirir. Modelini söylencenin oluşturduğu bu sanat, özünde ayartma sanatı olarak tanımlanabilir. Neredeyse romandaki tüm kahramanlar Alyoşa'yı ayartmaya çalışır; babası, ağabeyleri, aynı zamanda Alyoşa'yı kendisine getirsin diye kötü keşiş Rakitin'e para veren ayartıcı Gruşenka. Zosima Dede de öldükten sonra yeni bir ayartmanın nesnesine dönüşür: Cesedinin hızla çürümesi manastırdakilerin saf inancını sarsar.

Ama en korkunç ayartıcı, suçsuz çocukların acısını bir doğaötesi başkaldırıya gerekçe olarak sunan İvan'dır kuşkusuz. Alyoşa altüst olur, ama ayartıcı bir kez daha güçsüzdür; hatta bilmeden iyiliğin kazanması için

çalışır, çünkü sözleriyle kardeşini zavallı yavrucak İlyuşa ve arkadaşlarıyla ilgilenmeye isteklendirir. Başkaldıranı İsa'dan uzaklaştıran nedenler, sevgiye açık olanları ona doğru iter. Alyoşa çocukların sıkıntı çektiği düşüncesiyle içinde kabaran acının İsa'nın kendisinden ona geldiğini iyi bilir.

İsa'nın ayartılmalarıyla Alyoşa'nın ayartılmaları arasında, iki ayartıcıya verilen iki öpücüğün koşutluğunun da vurguladığı bir benzerlik vardır. Söylence *İncil*'deki ana örneğin çevresindeki tek merkezli, bir dizi çember gibi sunulur: Söylence çemberi, Alyoşa çemberi, son olarak da okurun çemberi. Ayartıcı romancının sanatı insana özgü tüm durumların ardında, o durumların içerdiği seçimi açığa çıkarmaya dayanır. Romancı şeytan değil, onun avukatı, *advocatus diaboli*'dir, bizi doğruya götürmek için yanlışı öğütler. Okurun görevi, az önce okuduğu şeyin "İsa'yı kötüleme değil, bir övgü olduğunu" anlamaktır Alyoşa'nın yaptığı gibi.

Dostoyevski'nin Slavcı ve gerici arkadaşları hiçbir şey anlamamıştır. Görünüşe göre, kimse bunca yalın, bunca yüce bir sanata gerçekten hazır değildir. Hıristiyan romancıdan beklenen, güven veren formüller, iyiyle kötünün belirgin biçimde birbirinden ayrılması, sözcüğün ideolojik anlamıyla "dinsel" sanattır. Son Dostoyevski'nin sanatı, dünyadaki kısır uyuşmazlıklar açısından bakıldığında korkunç ikircildir, çünkü ruhsal açıdan korkunç açıktır. Kutsal Sinod'un Başkanı Konstantin Pobedonostsev, yokluğuyla birçok çağdaş eleştirmeni ya üzen ya da sevindiren o "çürütme'yi ilk isteyen kişi olmuştur. Dostoyevski'nin bu istenen çürütmenin sözünü vererek, yapıtının yüzeysel biçimde okunmasını bir biçimde onaylamasına şaşırmamak gerekir. Yapıtın nesnel anlamını belirleyen kişi yazar değil, okurdur. Okur en güçlü olumsuzlamanın olumladığını anlamazsa, yaratıcı o olumlamanın gerçekten yapıtında var olduğunu nasıl bilebilir? Okur başkaldırıyla tapınmanın en sonunda birbirine benzediğini fark etmezse, yaratıcı o benzerliğin gerçeğe dönüştürüldüğünü nasıl bilebilir? Yaşamakta olduğu sanatı nasıl çözümleyebilir? Kendisinin değil, okurun hatalı olduğunu nereden anlayabilir? Yapıtı nasıl bir ruh haliyle yazdığını biliyordur, ama sonuçları

bilemez. Kendisine amaçlanan etkinin açık olmadığı söylenirse, boyun eğmelidir buna. İşte Dostoyevski de bu nedenle çürütülemez olanı çürütmeye söz verir, ne var ki bu sözü asla ve haklı olarak yerine getirmez.

Zosima Dede'nin ölümüne ayrılmış sayfalar güzeldir, ama İvan'ın sövgülerindeki deha işi güç yoktur onlarda. Dostoyevski'yi tanrıtanımazlık yönüne çekmeye çalışan eleştirmenler, Dostoyevski'de olumlu iyilik ifadesinin her zaman zahmetli olduğu üstünde durur. Gözlem doğrudur, ama ondan çıkarılan sonuçlar doğru değildir. Dostoyevski'den "olumlu" bir sanat bekleyenler, bu sanatta bir tek Hıristiyan inancının uygun ifadesini görür.

Ama onlar gerek sanat üstüne, gerek Hıristiyanlık üstüne bayağı düşünceleri olan kişilerdir hep. Aşırı olumsuzlama sanatı belki de, tersine, zamanımıza uygun, bu zamana yaraşacak tek Hıristiyan sanatıdır; o vaazlar sıralamaz, çünkü içinde yaşadığımız dönem onlara katlanamaz. Bu sanat hemen hemen kimsenin kabul edemeyeceği geleneksel doğaötesini bir kenara koyar; sırtını güven verici yalanlara değil, evrensel putataparlık bilincine dayar.

Çağdaş sanatta dolaysız olumlama etkisizdir, çünkü Hıristiyan değerleri üstüne o çekilmez gevezelikleri anımsatır ister istemez. Büyük Engizisyoncu Söylencesi utanç verici nihilizmden de, değerlerin mide bulandırıcı yavanlığından da uzak durur. Bütünüyle yazarın acınası ve görkemli deneyiminden doğan bu sanat, olumlamayı olumsuzlamaların ötesinde arayacaktır. Dostoyevski yeraltından kaçma savında değildir; tersine onun öyle derinliklerine dalar ki ışığı öteki uçtan gelir. *Ben İsa'ya bir çocuk gibi inanmam, ona inancımı öyle dile getirmem. Şükredişim kuşku sınavından geçmiştir.*



Putatapar gururun parçalanmalarını ve ikiye bölünmelerini gün ışığına çıkaran bu sanat artık ikiye bölünmüş değildir. Onun iyiyle kötüyü saf seçim olarak ortaya koyduğunu söylemek, onda hiç Maniciliğin kalmadığını söylemektir. İvan'ın kendini kurtarabileceğini, Alyoşa'nınsa yolunu

şaşırabileceğini her an hissederiz. Alyoşa'nın sürekli tehdit altındaki saflığı, Mışkin'in kıpırtısız kusursuzluğuna hiç benzemez. Artık ne *kendinde* iyi, ne de *kendinde* kötü vardır. Artık yalnızca tek bir insanlık gerçeği vardır. Bizim "toplama aracılığıyla" sanat olarak adlandırdığımız şeyin en üstün biçimidir bu. İyiyle kötü aynı korodaki art arda gelen sesler gibidir. Aralarındaki kavga ne kadar acımasızca olursa olsun, artık bütünün uyumana zarar veremez. Romanın en önemli sahneleri gerçek bir Hıristiyan destanından parçaları andırır.

Yeraltı yaşamının yapıtları, gördüğümüz üzere, sisli ya da sulu sepkenli bir havada geçer. Ara mevsimin o ikircil ve belirsiz havası, o ikili hava yerini, *Karamazov Kardeşler*'in çocuklukla ilgili olanlar başta olmak üzere birçok sahnesinde, yele, güneşe, dondurucu bir soğuğa ve gerçek kış günlerindeki pırıl pırıl kara bırakır. Arı ışık nesnelere açık seçildiklerini ve kimliklerini geri kazandırır; don sıkılaştırıp büzüştürür her şeyi. Bu diriltici ve canlı hava en sonunda fethedilen, ele geçirilen birliğin havasıdır.

Bu birliği son derece dikkat çekici kılan şey de yapıtın zenginliği ve çeşitliliğidir. Romanın konusunun bağlı olduğu farklı beşeri bilimlerin, yaptıkları keşifleri birbirleriyle uzlaştırmadıkları düşünüldüğünde bu daha iyi anlaşılacaktır. Örneğin, toplumbilimciler yeraltı putataparlığında, tarihsel evrimin aştığı toplumsal yapılara işlemiş bir tür fetişizm görür. Romandaki tüm verileri, Karamazovların tam da dağılmakta olan bir derebeylik toplumuna bağlı olmasından hareketle açıklamak isterler. Psikanalistlerse, aynı putataparlığı "Oidipus" çatışmasına dayandırır. Toplumbilimcilerle psikanalistler betimlemelerinin çemberini birdenbire kapayıverir. Gerçeğin içinden yalnızca keyfi olarak ayrılmış, daracık bir alanı bilir ve nedenleri gözlemlenen olaylar düzeyinde belirlemek isterler.

Dostoyevski bize, Karamazovların kokuşmuş toplumunda, serflere çocuklar gibi davranılmadığını, ama çocuklara her zaman serfler gibi davranıldığını gösterir. Bize, çocukluğunun ilk yıllarında bir travma yaşamış bireyin nasıl farklı farklı durumların içini akıldışılıkla doldurduğunu, bunu yaparken o durumlardan her birini başlangıçtaki bir sarsıntının yinelenmesine

dönüştürdüğünü gösterir. Son olarak da bize, bireysel tutumla ortak yapıların sürekli olarak üst üstüne bindiğini gösterir. Romancı olağanüstü bir toplumbilimci ve olağanüstü bir psikanalisttir. Ama bu iki yetenek onda birbiriyle çelişmez. Olay dinamiği asla bir nedenle ya da bir neden sistemiyle kesintiye uğramaz. Alyoşa'nın Tanrısı bir neden değildir; dünyaya ve Öteki'ye açılıştır. Romancı olay gözlemi çemberini asla kapatmadığı için, inanılmaz bir çağrıştırma gücü sergiler.

Her şeyin özünde, her zaman insan gururu ya da Tanrı, demek ki özgürlüğün iki biçimi vardır. Rahatsız edici anıları derinlerde gömülü tutan şey gururdur; bizi kendimizden ve ötekinden ayıran şey gururdur; bireysel nevrozlar ve baskıcı toplumsal yapılar temelde sertleşmiş, taşlaşmış gururdan kaynaklanır. Gururun ve gurur diyalektiğinin bilincine varmak gerçeğin içinden parçalar ayırmayı reddetmek, özel bilgilerin bölünmelerini tek evrensel görüş açısı olan, dinsel bir görüş açısının birliğine doğru aşmaktır.

Ama bu diyalektiğe egemen olmak için, zekâdan başka bir şey gerekir, gururu yenmek gerekir. Gururlu zekâ asla İsa'nın şu sözünü anlamayacaktır: *Benimle birlikte toplamayan dağıtıyor demektir.* Gurur her zaman dağıtmaya ve son bölünmeye, demek ki ölüme yönelir; ama ölümü kabul etmek demek, birliğe kavuşmak demektir. Dolayısıyla, dağıtacağına toplayan yapıtta, gerçekten bir olan yapıtta ölümün ve dirilişin biçimi, demek ki gururu yenmenin biçimi olacaktır.

Kovulan ikiz, yeniden yakalanan birlik, yerlerini bütünlüğü içinde insana bırakmak üzere ortadan yiten romantik melekle hayvandır. Sağlam akıl ve doğru gerçekçilik yeraltının kuruntularını alt eder. Yazar önce kendine günahkâr olarak bakmayı kabul ederek, somut olandan uzaklaşmamış, kendini ağlak zevke kaptırmamış olur. Ruhsal bir deneyime açmıştır benliğini; yapıtı da bu deneyimin hem telafisi, hem de tanığıdır.

Deneyim özünde Aziz Augustinus'inkinden ya da Dante'ninkinden farklı değildir; bu yüzden de *Karamazov Kardeşler*'in yapısı *İtiraflar*'ınkine ve *İlahi Komedya*'nınkine yakındır. Tanrı'nın ete kemiğe bürünmesinin yapısı,

Batı sanatının, Batı deneyiminin temel yapısıdır. Sanatçı ne zaman yapıtına, onu doğuran ruhsal başkalaşımın *biçim*’ini kazandırmaya başarsa bu yapıya rastlanır. Yapı her ne kadar o başkalaşımın anlatısına uyabilse de, onunla karışmaz; her zaman onun bütünüyle gelişmesini isteyecek dinsel dönüşüme varmaz... Dostoyevski’nin yapıtına, *Karamazov Kardeşler*’in ışığında son kez bakarsak, son romanda eksiksiz olan yapının bu kitapla ortaya çıkmadığını, ama ağır bir olgunlaşma sürecinden geçtiğini görürüz.

İlk kez *Suç ve Ceza*'nın sonuç bölümünde ortaya çıkar; romantik melekçiliğin izlerini taşıyan *Budala* yapıtında yine yoktur. Stepan Trofimoviç’in aslında ruhsal bir iyileşme olan ölümüyle, *Cinler*’de yeniden kendini gösterir. *Delikanlı*’da, kahraman Arkadi içine gömüldüğü cehennemin farkına yavaş yavaş varır ve dolayısıyla, ondan kurtulur. Yeraltı neredeyse kaçınılmaz bir durum olarak değil, bir geçiş olarak görünür artık. Esinlediği nefret onunla birlikte uzaklaşır, çünkü bu nefret de yeraltına özgüdür. Ama Tanrı’nın ete kemiğe bürünmesinin biçimi bu romanda, en sonunda tek bir kahramanla kısıtlı olmadığı ve bu kez yapıta karıştığı *Karamazov Kardeşler*’deki gibi gelişmeyi başaramaz.

Dolayısıyla, bu biçimin bir tarihi vardır, bu tarih de ruhsal bir iyileşmenin aşamalarına denk düşer. Ancak romancının yeraltından çıkmaya başladığı sıra doğabilmiştir; bütünüyle gelişmesi ancak tam özgürlükle gerçekleşebilmiştir. Demek ki, “romantik” dönem, geriye bakıldığında, tümüyle cehenneme iniş olarak görünür ve *Ezilenler*’deki Dostoyevski Alyoşa’nın, ağabeyi İvan’la ilgili olarak sorduğu soruyu akla getirir: “Ya gerçeğin ışıkları altında yeni bir hayata kavuşacak, ya da... nefret içinde [...] mahvolacak{33}”. Bu da demektir ki, yalnızca *Karamazov Kardeşler*’in ışığında belli yapıtlar değil, tüm yapıtlar ve hatta romancının yaşamı, bir ölümün ve dirilişin biçimine uymaktadır. Son roman her şeyi yeniden ele alır, her şeyi özetler, her şeyi sonuca bağlar, çünkü tek başına o dirilişin bütünlüğünü simgeler. Zosima Dede’nin ruhsal çağrıları bize Dostoyevski’nin dinsel deneyimini gösterdiği için, aynı zamanda onun estetiğini, tarihe bakışını ve yaşamının derinlerdeki anlamını da gösterir.

“İçinizde bir iğrenme farkederseniz, onu farkettiğiniz anda, o pislik kendiliğinden temizlenmiş olur... Yalnız, şu kadarını bildireyim ki, bütün çabalarınıza karşı, amacınıza yaklaşacak yerde, büyük bir korkuyla aksine ondan uzaklaşmış gibi olduğunuzu farkettiğiniz anda, birden amacınıza ulaşacak, Tanrının mucizeler yaratan kudretini duyacak, bütün bu çabaları harcadığınız sürece ‘O’nun size sevgi ile bakmış olduğunu, gizlice her davranışınızı yönettiğini anlayacaksınız.”

[1] *İnsancıklar,* çev. Nihat Yunuseli, Oda, 1991, s. 114-115 [Türkçe çevirilerden yapılan alıntılarda kaynak belirtilmiş, kaynak belirtilmeyen alıntılarda metin doğrudan Fransızcadan çevrilmiştir (ç.n.)].

[2] *Bir Yufka Yürekli*, çev. Nihai Yalaza Taluy, Varlık, 1991, s. *27.*

[3] *Agy.,* s. 26.

[4] *Beyaz Geceler,* çev. Mehmet Özgül, İletişim, 2010, s. 69-70.

[5] *Agy., s.* 94.

[6] Madam Bovary'nin yaşadığı yer (ç.n.).

[7] *Ezilenler,* çev. Nihal Yalaza Taluy, İş Bankası Kültür, 2013, s. 82.

[8] *Agy.,* s. 102.

[9] *Agy.,* s. 336.

[10] *Agy.,* s. 109, 110.

[11] *Agy.,* s. 330, 332.

[12] *Don Juan. Une etüde sur le double,* Denoele et Steele, 1932.

[13] *Yeraltından Notlar*, çcv. Ergin Altay, Can, 2013, s. 54.

[14] *Agy.,* s. 150.

[15] *Agy.,*s..62.

[16] Henri Troyat, *Dostoievski,* s. 112.

[17] *Kumarbaz,* çev. Ergin Altay, İletişim, 2013, s. 21.

[18] *Agy.,* s. 75.

[19] *Cinler,* çev. Ergin Altay, İletişim, 2012, s. 258.

[20] Agy, *s.417.*

[21] "Le songe de Descartes", *Etudes sur le temps humain'de*, Plon, 1950, s. 16-47.

[22] Derken, birdenbire dostum! Bir iki oldu - ve Zerdüşt yanımdan geçti.

[23] İsminin anılması yasak olan Yahudi-Hıristiyan tanrının adı, YEHOVA (YHWH)'dır ve "ben, ben olanım" anlamına gelir, (ed.n.)

[24] *Meditations* 3,1961, s. 167, Paris.

[25] *Cinler,* çev. Ergin Altay, İletişim, 2012, s. 672.

[26] Gizli olan görünecek (ç.n.).

[27] *Kumarbaz* çev. Ergin Altay, İletişim, 2013, s.38.

[28] *Kutsal Kitap*'taki "kaybolan oğul" benzetmesine gönderme (Luka, 15, 11-32). Fransızcası *fils prodigue* (savurgan oğul). *Kutsal Kitap*'ın Türkçe çevirisinde "kaybolan oğul" denmiştir (ç.n.).

[29] *Kutsal Kitap*, Matta, 4, 1-10, Kitabı Mukaddes Şirketi, 2001.

[30] *Karamazov Kardeşler*, çev. Leyla Soykut, Cem, 1973, 2. cilt, s. 79-80 (yazım bu baskıdaki haliyle korunmuştur [ç.n]).

[31] *Kutsal Kitap*, *agy.*, Luka, 12,51-53.

[32] *Karamazov Kardeşler, agy., 2.* cilt, s. 95.

[33] *Karamazov Kardeşler, agy.*, 3-4. cilt, s. 375.